

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea:
falar não é comunicar**

Antonio de Souza Pinto Guedes

Orientadores: Prof. Doutor Jorge Manuel Nunes Ramos do Ó
Prof. Doutor Rui Pina Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea: falar não é comunicar

Antonio de Souza Pinto Guedes

Orientadores: Prof. Doutor Jorge Ramos do Ó
Prof. Doutor Rui Pina Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutor José Pedro da Silva Serra, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor José Pedro da Silva Serra, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutora Alexandra Maria Fernandes Moreira da Silva, Maître de Conférences, Institut d'Études Théâtrales, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França;
- Doutor Fernando Matos Oliveira, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares, Professora Auxiliar da Universidade do Algarve;
- Doutora Maria João Monteiro Brilhante, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor Rui Manuel Pina Coelho, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador.

2017

Dedico este trabalho a Fátima Saadi, meu amor, que acompanha minha trajetória artística desde os tempos de escola, me seguiu por toda a vida profissional e por toda a vida vivida até agora e me acompanhou nesta aventura portuguesa, sendo sempre a minha primeira leitora, colocando minhas frases na ordem direta e fiscalizando meus gerúndios.

Agradecimentos

Qualquer trabalho em teatro implica a participação de muitas pessoas. Este doutoramento, por de ter incluído uma encenação, envolveu inúmeras pessoas, espero, no entanto, não esquecer nenhuma delas.

Agradeço a Jorge Ramos do Ó, meu orientador, que com observações precisas me ajudou a encontrar o tom da escrita, a abandonar a falsa modéstia e usar a primeira pessoa. Seus comentários foram sempre um estímulo para que eu continuasse o caminho, sempre em frente.

A Rui Pina Coelho, meu co-orientador, pelas leituras atentas, pelas observações académicas e pelas indicações das falsas questões que desviariam o foco central da minha narrativa.

A Angela Leite Lopes, tradutora de *Novarina* para o português, trabalho que exige mais do que conhecimento da língua, uma co-autoria. Agradeço-lhe também pela parceira de longa data, e pelas observações ao longo do trabalho desta escrita.

A Ana Kfoury, atriz que colocou *Novarina* na minha trajetória.

A Jorge Silva Melo que, generosamente, abriu as portas do Teatro da Politécnica para a encenação de *Vocês que habitam o tempo* e a toda a equipe técnica dos Artistas Unidos pela presteza e gentileza ao longo da temporada do espetáculo.

Meu mais carinhoso agradecimento a Ana Vilela da Costa, Anastasiya Kozubovskaya, Daniel Barros, Daniela Rosado, Laura Morais da Silva e Mariana Gomes que integraram o elenco de *Vocês que habitam o tempo* e tornaram possível essa empreitada.

À equipe de criação brasileira, Doris Rollemberg, Paula Leal, Amora Pêra e Binho Schaefer, parceiros de muitos anos e a Nívea Faso, parceira estreante, pela certeza de ter escolhido muito bem a minha família profissional.

Aos colegas Cássia Pires, Leandro Guterres e Pedro Matos que generosamente participaram de diferentes fases desta pesquisa.

E, por fim, agradeço a Martin e Laila, por habitarem minhas mais ternas lembranças do Brasil e que, por isso, impulsionaram minha escrita para que eu pudesse voltar ao Brasil o mais cedo possível para abraçá-los.

Resumo

Ao buscar uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea, esta narrativa investiga o trabalho com a palavra no teatro a partir do entendimento da linguagem como potência de produção de sentidos, em detrimento da habitual utilização da palavra como instrumento de comunicação. Partindo da análise das motivações que impulsionaram minhas encenações ao longo de trinta anos, o objetivo é perceber que a palavra pode ser trabalhada em sua concretude ao considerá-la, para além do significado, como sonoridade, ritmo e música.

Este trabalho parte do desejo dos poetas do fim do século XIX que rompem com o discurso clássico; faz um recuo à tragédia grega para perceber a linguagem como uma força que se volta contra o personagem que julgava ter a palavra como uma propriedade; retorna ao século XX, quando Antonin Artaud exige que o teatro abandone a passividade para tornar-se um acontecimento em que as palavras determinem nosso destino ao serem proferidas. Eis o que motiva esta investigação.

A encenação de *Vocês que habitam o tempo* trabalhou sobre esse terreno instável da linguagem e resultou na concretização do enunciado de Novarina: falar não é comunicar. E, sem negar a comunicação como um objetivo inerente à experiência teatral, esta encenação construiu uma dimensão na qual o diálogo entre a cena e a plateia se estabelecia a partir de um jogo em que o sentido das palavras dependia do espectador que iria articular a narrativa do espetáculo.

Esta investigação, baseada na trajetória artística de um encenador, traz um relato minucioso sobre o debate da equipe de criação ao pensar na plasticidade da cena como uma busca por uma construção adequada ao conceito inicial e revela, a partir do trabalho com o texto de Novarina, a liberdade que a falta de sentido *a priori* proporciona tanto ao artista quanto ao público.

Palavras-chave

Teatro
Arte
Linguagem
Comunicação
Novarina

Abstract

Seeking a specific way to approach words in contemporary drama, this narrative investigates the use of words in theatre, basing itself on the view of language as an ability to produce meaning and not as a mere communication tool. Starting from the analysis of the driving forces behind my directorial works in the past thirty years, this paper has the goal of apprehending a concrete approach to words, which goes beyond their meaning, and sees them as sound, rhythm and music.

This document first analyses the desire that drove the poets of the end of the nineteenth century, who break from classic discourse. It revisits the Greek tragedy to apprehend language as a force that acts against the character, who considered words his property. It returns to the twentieth century, when Antonin Artaud dictates that theatre should not be passive but instead an event in which words determine our destiny as they are spoken. That's what motivates this research.

The staging of *Vous qui habitez le temps* worked within this unstable terrain of language and achieved the concretion of Novarina's enunciation: Speaking is not communicating. And, without negating communication as an inherent goal of theatre, the staging achieved another dimension, in which the dialogue between the scene and the audience happened through a dynamic where the meaning of the words was determined by the spectator, who had to articulate the play's narrative.

This research is based on the artistic path of a director. It contains a detailed account of the creative team's discussions regarding the aesthetics of the scene and its search for a design that would serve the initial concept of the play. It also reveals, through the work with Novarina's text, that the lack of *a priori* meaning affords creative freedom to the artist and the audience.

Palavras-chave

Theatre
Art
Language
Communications
Novarina

Sumário

INTRODUÇÃO	04
PRIMEIRA PARTE	17
Trajetória	18
O discurso – Na solidão dos campos de algodão	32
O relato – Primeiro amor: uma retórica invertida	34
Valère Novarina – uma primeira experiência	37
Novarina e a língua desconhecida	39
A palavra em perspectiva	43
Ponto de partida	43
A palavra ambígua e a música	45
Recurar ou realizar o tempo? um parêntese	49
A palavra entoada (e ambígua) na tragédia	50
O tempo da ação: o passado, o presente	51
A palavra ambígua	52
O personagem	53
A palavra falada	54
A escrita, a leitura, a escuta	55
O século XX – Artaud	58
Valère Novarina: falar não é comunicar	64
SEGUNDA PARTE	71
Pensar, fazer	72
Teoria e prática: tensão	74
Novarina e a perda de si: a renúncia	76
Novarina entre o pensamento e a ficção	80
O papel do ator... do encenador...	84
Uma suspensão do fluxo para um breve recuo	87
“Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro”	91
O ator deve “saber morder”	97
O projeto de encenação	100
Breve nota sobre a formação da equipe	100
O processo – estratégia	102
<i>O jardim do reconhecimento</i> – a leitura encenada	104
A língua desconhecida – o vídeo	108
Avançando com esta narrativa	110
A mesa-redonda	114
TERCEIRA PARTE	118
Saber morder, saber ouvir	119
Aprendendo a morder!	154
CONCLUSÃO	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
ANEXO 1 - Espetáculos da trajetória	172
ANEXO 2 - Nomes referidos na tese	189
ANEXO 3 - DVD / espetáculo <i>Vocês que habitam o tempo</i> – vídeo	193
ANEXO 4 - CD / Vídeo <i>A língua desconhecida</i> + fotos + tese digitalizada .	194

INTRODUÇÃO

Valère Novarina afirma em *Diante da palavra* (Novarina, 2003: 14) que falar não é comunicar. Partindo dessa ideia vou construir o encadeamento de raciocínio que justifique essa afirmação, detendo-me no papel da palavra na realização teatral.

A análise dos espetáculos que integram minha trajetória como encenador revela que uma certa concepção de linguagem atravessa todos eles. Esta tese se concentra no esclarecimento de uma certa perspectiva da palavra que, dimensionada no âmbito do teatro, abre um leque de possibilidades de sentidos ao ser proferida pelo ator e articulada com os demais elementos da cena.

Essa reflexão serviu de base para a encenação de *Vocês que habitam o tempo*, parte desta escrita, e coloca em prática o pensamento sobre essa perspectiva da palavra. A sequência de apresentações do espetáculo confirmou que esta ideia de linguagem no âmbito do teatro supõe que o princípio no uso da palavra não está na comunicação de uma fábula ou uma ideia, mas na provocação de uma recepção que, longe de apenas absorver um sentido, coloca-se em movimento, dando à palavra lançada pelo ator um sentido construído pelo espectador. Nesse jogo, a linguagem, longe de ser um instrumento a serviço da comunicação, torna-se emergência na relação que o teatro propõe entre o ator e a plateia.



Neste princípio de século, devido ao esgotamento das experiências de linguagem realizadas ao longo do século passado, há, na criação artística em geral e no teatro em particular, uma tendência à reivindicação do restabelecimento de maior comunicação com a plateia. Essa tendência se baseia na distância que a cena teria tomado em relação ao público, devido ao fato de o espetáculo ter se preocupado mais com a linguagem que o constitui do que com a plateia. Segundo essa perspectiva, o teatro, ao olhar para dentro de si mesmo tornou sua narrativa impermeável, voltando-se, exclusivamente, para o espectador iniciado numa linguagem especificamente teatral. Ou seja, ao pensar sobre a linguagem, o teatro teria abandonado sua tarefa fundamental – contar histórias – para se tornar um enigma a ser decifrado. Essa tendência não se limita ao teatro. No Brasil, alguns críticos e intelectuais defenderam essa ideia, alegando que Marcel Duchamp, por exemplo, deixou um legado de

incerteza em relação à arte. Evidentemente, não há como discordar dessa afirmação. A questão está no significado dessa incerteza: é um enfraquecimento da arte ou é a realização de uma potência?

É absolutamente compreensível a reação da crítica conservadora. Duchamp representa a decadência da arte. Mas uma decadência compreendida, na verdade, como uma ruptura na cadência convencional, como a construção de um outro andamento (para manter o vocabulário musical). A arte do século XX se caracteriza exatamente pela precariedade em relação à ideia de reprodução e pelo rompimento com a beleza idealizada. A produção artística do século passado constitui-se, assumidamente, como uma arte menor em contraposição à “alta cultura” preconizada no passado. Ela é, portanto, mais humanizada, mais falhada e nada deificada, afastando-se da ideia de perfeição. O discurso que nega a ruptura com a concepção clássica da arte é monolítico e cria uma cortina de fumaça sobre a questão, impede que se revele o que está no fundo desse debate: ao pensar sobre a narrativa artística contemporânea, o que está em jogo é a concepção de linguagem que, na arte, deixa de ser considerada um domínio, um instrumento do discurso a serviço do homem para passar a ser compreendida como um jogo entre os homens no qual ela se torna uma emergência, um jogo no qual a palavra, em vez de dizer, possibilita uma relação.

Esta investigação pretende, justamente, problematizar isso a que se chama de comunicação, tomando como ponto de partida a apreciação das propostas de algumas experiências teatrais do século passado que, de alguma forma, questionaram a concepção tradicional da linguagem. Trata-se de encontrar o sentido da comunicação na relação entre o palco e a plateia e, para isto, é preciso recuar para identificar a base que sustenta a mudança de perspectiva sobre a linguagem da cena.

Tomando como ponto de partida a insatisfação dos poetas simbolistas do final do século XIX, que resultou numa ruptura dos valores que, até aquele momento, orientavam a difusão de conhecimento e os modelos de criação artística, percebe-se que a palavra trabalhada por eles buscava, para além da função descritiva ou comunicativa, a produção de sentidos que revelariam o que havia de invisível na relação do homem com o outro e com o mundo. Este não foi um movimento isolado. Ao mesmo tempo, na pintura, os impressionistas buscavam um procedimento que visasse à construção pictórica da realidade de um modo mais autêntico do que o realismo propunha e, ao eliminar o contorno das figuras procurando captar, a partir da luminosidade do dia, as cores que dariam forma às

paisagens ou às figuras pintadas, promoviam uma renovação na visualidade e na representação do mundo. Esse projeto contrastava radicalmente com o objetivo da pintura vigente que trabalhava no sentido de reproduzir uma imagem da realidade com tal perfeição que fazia com que nos esquecêssemos que esta imagem produzida era pintura e, assim, tivéssemos apenas a ilusão da realidade. O novo projeto, ao buscar fidelidade e autenticidade em relação à realidade, deixava patente a realidade da pintura, uma realidade material: a tinta, a pincelada sobre a tela.

No teatro, a criação de ilusão de realidade se manifesta no cenário ilustrativo, na preocupação com a verossimilhança, na forma pela qual o conflito se apresenta e evolui, enfim, na tentativa de reprodução, em cena, do aspecto visível do mundo. Os poetas simbolistas, ao contrário, ao trabalhar a ruptura com uma tradição que tinha suas raízes no Renascimento, vão procurar a revelação do mistério, o aspecto invisível da vida e, assim, abrir caminho para uma outra perspectiva do mundo. Szondi, em *Teoria do drama moderno* (Szondi, 2011), assinalou as fraturas que a dramaturgia simbolista infligiu à estrutura clássica do drama, fazendo surgir das relações inter-humanas – que caracterizam o drama tradicional – forças invisíveis ou ideias abstratas. Eram essas forças que moviam os personagens, estruturados como figuras ausentes. Em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, última peça de Henrik Ibsen, por exemplo, a existência efetiva dos personagens está no passado, o que retira o protagonismo dos indivíduos, deslocando-o para a passagem do tempo. O simbolismo abriu caminho para um novo campo na produção artística ao afirmar que a realidade não está na visibilidade do mundo. Ao contrário, as grandes questões que envolvem a vida estão no mistério, estão precisamente onde não nos é permitido ver. O desejo do poeta simbolista vai se tornar um terreno fértil para o surgimento do movimento abstrato que, abandona completamente o figurativismo, a reprodução, para construir uma outra perspectiva para a arte: colocar em questão a função descritiva, questionar a própria linguagem, até então entendida como um instrumento da comunicação. Pois, na impossibilidade de descrever o que é indescritível – a morte, o sentido da vida –, a pintura, a cena e a palavra deveriam evocar, sugerir, produzir a possibilidade de trazer à luz o sentido desse mistério. Nas palavras de Mallarmé, “suggérer voilà le rêve”.

A inquietação desses poetas abriu as portas para a compreensão da linguagem na arte – e no teatro – como um elemento concreto que, em detrimento de sua função

comunicativa e, portanto, antes de significar, revelaria a realidade de sua própria estrutura, de sua forma, de sua sonoridade, de sua possibilidade de evocar múltiplos sentidos. Os poetas, dramaturgos, pintores e também os, ainda recentes, encenadores do final do século XIX iniciaram a construção de uma perspectiva da palavra que instaurava, na relação entre a obra e o público, um espaço no qual a realidade e a imaginação conviveriam sem preocupação com a lógica da ficção tradicional.

No horizonte desta investigação está o entendimento de uma linguagem teatral capaz de realizar a fusão destes mundos concebidos tradicionalmente como opostos. Minha intenção é refletir sobre a linguagem que não está a serviço de uma mensagem ou de uma ideia – porque nessa perspectiva, a palavra precisa desaparecer para que o conteúdo seja percebido. O objetivo, portanto, está em buscar uma perspectiva sobre a palavra que a entenda como peça de um jogo articulado pelo poeta (dramaturgo) construído a partir de sua matéria sonora e, evidentemente, sem deixar de tirar proveito de seus potenciais significados. A ideia é abrir mão do aspecto eficiente da palavra comunicativa para encontrar, na precariedade da comunicação, a construção de um sentido que brotaria de uma relação. Enfim, esta reflexão caminha na direção de uma linguagem teatral que conceba a palavra como matéria que se articula com os demais elementos da cena para sugerir sentidos em vez de comunicar um conteúdo. O objetivo é buscar entender a linguagem como a produção de sentidos que não explica, mostra; não descreve, apresenta; não tem sentido antes da elocução.

O projeto inclui, além da investigação e reflexão escrita, a experiência da palavra na construção de um espetáculo. A encenação do texto *Vocês que habitam o tempo*, de Valère Novarina, busca realizar uma investigação prática da premissa que coloca a comunicação em questão no que tange às artes. A ideia é inscrever na encenação, especialmente no trabalho dos atores, a concepção de uma palavra que, ao ser lançada se torna jogo, diálogo na relação com o outro, com a plateia, só aí adquirindo sentido.

Esta investigação, portanto, segue duas vias: uma teórica e outra prática. E vou procurar encontrar a origem da palavra ambígua em dois diferentes caminhos. O primeiro, a partir do meu percurso artístico, vou construir uma narrativa cujo fio condutor justifique a escolha do texto de Novarina *Vocês que habitam o tempo* como parte da minha pesquisa. Neste segmento procuro identificar uma ideia, uma questão que tenha atravessado o meu percurso artístico e que tanto justifique as minhas escolhas de repertório como a narrativa

das encenações. No segundo caminho, teórico, buscarei definir um momento em que a palavra seria trabalhada a partir de um aspecto precário em relação à comunicação. E sua potência, seu vigor viria exatamente dessa precariedade, pois o sentido não estaria garantido apenas pela sua elocução. O sentido dependeria das circunstâncias em que ela era proferida.

No princípio do meu percurso profissional, a encenação de *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, marca o início desta inquietação em relação à linguagem. Em sua estrutura narrativa fragmentada, a palavra se impõe como um elemento, antes de tudo, teatral. Percebe-se, entretanto, um frágil fio narrativo: uma menina, morta aos quinze anos, pergunta quem é e onde está Sônia e, ao longo da peça, relata numa cronologia desordenada, lembranças que se misturam com imagens inventadas. De concreto, temos apenas as palavras proferidas pela atriz. Não o significado delas, pois não sabemos se as palavras se referem a uma lembrança ou a um delírio. Mas sabemos que temos, em cena, uma atriz que se pergunta pelo personagem. Há, portanto, a possibilidade de haver um personagem, mas nunca a certeza. Esta peça, à qual dediquei três diferentes encenações ao longo do meu percurso profissional, se mostra como uma clara origem da minha preocupação com a reflexão sobre a linguagem compreendida em sua concretude. E, a partir de Nelson, vou, mais tarde, construir uma reflexão na qual a tragédia – gênero sobre o qual o dramaturgo brasileiro também se debruçou – pode se revelar como uma ideia filiada a uma perspectiva de entendimento da linguagem diferente do uso habitual no qual ela é um mero instrumento.

Ao analisar alguns trabalhos que se seguiram à primeira encenação de *Valsa nº 6*, percebe-se que a questão da linguagem, que não era evidente no início do meu percurso artístico, foi adquirindo concretude até que os espetáculos se tornassem não mais um discurso sobre a linguagem, mas uma estrutura que é, ela mesma, protagonista das encenações.

A visualidade dos espetáculos, que desde o princípio recusava a ilustração, mergulhava cada vez mais no caminho da abstração. Esse modo de construção culminou no encontro com três dramaturgos fundamentais da contemporaneidade: Koltès, Beckett e Novarina. Koltès, através da encenação de *Na solidão dos campos de algodão* me mostrou que o protagonista da peça não era o personagem, mas o próprio discurso proferido pelos atores; Beckett me fez ver, a partir da novela *Primeiro amor*, que, a exemplo da *Valsa*, de

Nelson Rodrigues, o protagonista não é o vagabundo que profere a narrativa, mas o próprio relato evocado pela atriz; e, finalmente, Novarina e a experiência de encenar *O animal do tempo* que me revelou, com clareza, a formulação da questão que se coloca no título desta investigação: falar não é comunicar

Após trinta anos de trabalho, ao refletir sobre o caminho trilhado, percebo que a certeza que tinha de que as escolhas – de repertório ou mesmo de formas que definiam as encenações – eram conduzidas por mim, era falsa. A sequência de espetáculos era determinada pelo próprio trabalho. Fui levado pelas questões que me inquietavam. Eram elas que, de alguma forma, me impulsionavam. E, com o objetivo de unir a reflexão sobre a linguagem teatral e as estruturas narrativas dos espetáculos que encenei, percebo, ao fim, que o encadeamento do meu percurso determinou a escolha do texto e fundamentou a encenação de *Vocês que habitam o tempo*. A presente investigação, portanto, dá sequência ao trajeto artístico desenvolvido até aqui, tanto no âmbito prático como no âmbito teórico.

A obra de Nelson Rodrigues, por trabalhar a palavra como um elemento concreto, levou-me a aprofundar, na sequência dos meus espetáculos, a questão da linguagem. Devido à singularidade da estrutura narrativa de suas peças, mergulhei na construção de uma reflexão teórica sobre a palavra, buscando entendê-la não como um elemento retórico, como um mero instrumento de comunicação, mas como um elemento que, ao ser proferido, torna-se gesto, ação. Assim, a concretude da palavra na obra de Nelson, especialmente nas tragédias cariocas e em *Valsa nº 6*, foi o mote que me levou a fazer, neste texto, um recuo à tragédia grega, pela perspectiva de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Estes pensadores observam que a dramaturgia trágica trabalhava a palavra – implicada no jogo da cena e na composição dos versos – como o elemento que enreda o personagem levando-o ao erro. Este mergulho na pesquisa sobre a tragédia tem como objetivo buscar subsídios para elaborar uma ideia de palavra que, pela ambiguidade, mostra-se inapreensível em todas as suas possibilidades de sentidos. Mas a imersão no gênero trágico não se limita à palavra. Outras questões presentes na tragédia se revelam bastante particulares na relação com as demandas do século XX: o tempo da ação, no qual convivem o passado e o presente; a construção não psicológica do personagem, que resulta em uma figura cuja individualidade é dimensionada no tempo, entre o presente do acontecimento cênico e o passado imemorial; e o uso de palavras com múltiplos sentidos, que, associado à fugacidade da palavra falada, resulta em uma comunicação precária.

Esses pontos, trabalhados intencionalmente pelo poeta grego, provocavam ruídos na comunicação, criando sentidos ambíguos. E encontro, nas experiências do século XX, um esforço na construção teatral dessas questões que, abandonando a narrativa tradicional, buscam a criação de uma experiência com a linguagem entendida como elemento que atravessa, compromete o ouvinte. Encontro o desejo de trabalhar a linguagem constituída de uma palavra que é trágica porque não pode ser uma propriedade do homem e este, imaginando tê-la como um domínio, é surpreendido por sua força desconhecida.

Retornando ao século XX, atento ao sentimento de que algo na linguagem do teatro se perdeu ao longo do tempo, reencontro Artaud. Para ele a linguagem se tornou um contínuo tagarelar que não chega a revelar sua potência nem a provocar no homem a perplexidade que a palavra poética produzia em outro tempo. A busca por uma elocução, percebida em sua concretude, para além da mera significação, fazia aflorar, na sua obra, a necessidade de retomar uma certa magia da palavra que tinha a força de presentificar aquilo que era evocado pela fala. Artaud procurava uma linguagem, entendida não como algo que carrega um conteúdo e que temos à nossa disposição, mas como algo que experimentamos, que nos surpreende e nos provoca espanto. Uma linguagem baseada na crueldade. Mas o sentido de crueldade para ele não passa pelo sofrimento pessoal, mas pela vivência, pela presença física, pelo comprometimento com o acontecimento cênico. Ele queria encontrar uma forma de evocar, no teatro, uma dimensão onírica que prescindiria do relato ou da organização lógica dos acontecimentos. Artaud foi buscar essa potência nas línguas primitivas, nos sons guturais, na expectativa por uma palavra encantatória que perdeu sua potência ao longo da história do ocidente. Ele estava à procura de uma linguagem para a cena que recuperasse, para o acontecimento teatral, uma experiência originária a partir da configuração e da perfeita ligação entre palavras, sonoridades e imagens simbólicas. Para Artaud, a experiência teatral não estava na fábula, mas nas imagens e lembranças que a experiência com a linguagem poderia evocar.

Essa busca por uma dimensão da linguagem que funda o sentido não na compreensão lógica, mas na experiência teatral – ou seja, na ação simultânea do sentido das palavras, da sonoridade da fala e da presença do ator – se concretizou, para mim, ao ouvir, pela primeira vez, a narrativa *O Animal do tempo*, de Novarina. Pude afirmar que via sentido naquele texto, mas não podia, a partir daí, constituir uma história única. Como

uma partitura musical, o texto, ao ser “entoado”, produzia e tocava os sentidos. Como as melodias.

Nesse momento compreendi que é a palavra falada que pode tornar a linguagem frágil e múltipla, imperfeita e enganadora, ambígua e potente. A palavra falada espera ser ouvida para revelar o sentido. É ela que promove o canto e o sentido da tragédia grega que era apresentada para um público formado de analfabetos. Para o público grego, a palavra é sonora. E ela é, ainda, exatamente o que se observa no jogo teatral que envolve o ator e a plateia.

Considerando ter construído uma fundamentação para a encenação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*, esta investigação inicia o trabalho prático sobre o mote enunciado pelo autor: falar não é comunicar.

O teatro é uma arte coletiva. Entretanto, os atores que integram o elenco do projeto de encenação do espetáculo final só chegaram depois do desenvolvimento solitário da reflexão apresentada aqui. Por isso tornou-se fundamental elaborar uma estratégia para aproximar a equipe das ideias que estavam em jogo no projeto. Pensando nisso, programei um longo processo que começaria com a realização de alguns trabalhos sobre outras narrativas de Novarina para que, ao longo dos ensaios, pudesse compartilhar informações que seriam importantes no futuro. Acreditava que essa preparação iria possibilitar a criação de um vocabulário do grupo – o que se seria fundamental, considerando que nosso texto revela uma narrativa que rompe completamente com o discurso tradicional e, por isso, era necessário criar referências que nos orientassem no diálogo ao longo da criação do espetáculo

Como a obra de Novarina propõe uma experiência de linguagem ligada à elocução, não faria sentido fazer essa investigação apenas lendo e discutindo seus textos em torno de uma mesa. Eles foram escritos para serem ouvidos, portanto, a percepção do público era fundamental. Assim, a fase preparatória do processo de encenação do espetáculo final incluiu ensaios e a apresentação de alguns textos escolhidos em função de suas diferentes estruturas narrativas: *O jardim do reconhecimento*, *Carta aos atores*, *Diante da palavra* e *A língua desconhecida*. Os três primeiros foram apresentados em forma de leitura pública e o último, a partir da criação de um vídeo.

Esses estudos práticos confirmaram alguns caminhos que estavam sendo considerados para o processo de encenação da peça principal, inclusive com relação aos

procedimentos de estudo do texto. Numa peça tradicional, o trabalho começa inevitavelmente pela análise da peça a partir do sentido da fábula. Mas em *Vocês que habitam o tempo*, esse tipo de apreciação era impossível porque faltava a fábula para servir de base para a análise. Era necessário criar um procedimento específico, em que utilizássemos outros pontos de apoio. Trabalhamos, então, valores mais concretos como o ritmo das frases, a sonoridade das palavras e as possíveis associações de sentidos.

A composição musical e a extrema atenção à dicção das palavras que deveriam ser trabalhadas pelo ator em sua sonoridade mostraram-se como a base principal para a criação. Outro caminho da construção do espetáculo estava no aspecto plástico que seria pensado para o cenário, o figurino e a iluminação: seria importante um apelo visual que fosse agradável, atraente, mas que, no entanto, não deveria permitir que os elementos ilustrassem a cena ou trouxessem qualquer informação objetiva. A ideia seria deixar que as palavras pronunciadas fossem articuladas, pelo espectador, com os demais elementos, sem que houvesse qualquer indução cênica que definisse o sentido.

A elaboração do tecido do espetáculo formado pelos elementos cênicos mereceu uma abordagem sobre o surgimento do encenador e sobre seu papel na construção narrativa do espetáculo. O encenador tem como tarefa a organização dos elementos em função da realização cênica do conceito pretendido. Essa elaboração narrativa que envolve a plasticidade do cenário e do figurino, a visualidade da iluminação, a música e a sonoridade das palavras levou o encenador a considerar o texto como um elemento entre outros, destituindo-o do lugar de elemento ao qual todos os demais deveriam estar subordinados. Ao longo do século passado, a chamada “era do encenador” foi fundamental para devolver ao presente da cena, isto é, ao ator e à plateia, o lugar central na prática teatral. E, tendo como objetivo compreender o papel do ator como o elemento que está no presente, retomei o conceito de “ator performer”, elaborado por Grotowski. Ele procurava superar a representação mimética no trabalho do ator – que visava à construção de um indivíduo baseada na análise psicológica – para revelar o homem, não mais como a representação de um certo indivíduo, mas como a presentificação de uma memória coletiva da humanidade, com todo o seu vigor. O conceito de “ator performer” – que dizia respeito ao estado de presença exigido pelo acontecimento cênico – me remeteu à expressão, usada por Novarina, “saber morder”, que se tornou um novo mote na pesquisa sobre o trabalho com os atores na encenação de *Vocês que habitam o tempo*.

A fase de estudos sobre a obra do autor, foi pontuada com uma mesa-redonda integrada por artistas e professores identificados com a obra de Novarina. O assunto do debate foi a experiência de encenar seus textos dividindo, com nosso grupo de trabalho e com o público interessado, as questões, as curiosidades e a diversidade de abordagens possíveis à obra de Novarina.

O debate aprofundou as questões sobre a linguagem que não comunica, observando que Novarina constrói sua narrativa promovendo uma permanente desorientação, impedindo que consigamos estabelecer uma unidade para o discurso. Sua fala, está sempre intencionalmente criando instabilidade no fechamento do sentido, abrindo um leque de possibilidades. E, outra questão pertinente levantada na conversa: se o discurso não tem unidade, quem é que, em cena, fala? A partir de onde os atores devem construir o seu trabalho? A resposta esboçada, ainda durante a mesa-redonda, lembrava Beckett e o último romance da sua trilogia do pós-guerra, *O inominável*, uma narrativa na qual o personagem-narrador é apenas uma coisa dentro de um vaso que decora a entrada de um restaurante, e o único sinal de que aquele que fala poderia ser alguém, é que há uma fala. Se o personagem de Beckett é um “eu” sem nome, os personagens de Novarina têm nome – mesmo que isso não chegue a significar uma individualidade – mas são nomes sem um “eu”. Ao personagem, resta apenas a possibilidade de falar. Esta é a ideia a ser perseguida pelos atores: a de uma figura que é atravessada por sua fala. Uma fala que, longe de definir o personagem, mostra-se como um enigma a ser decifrado pelo público.

O trabalho que Novarina propõe, portanto, é o de construir enigmas. A encenação deverá torná-los atraentes, convidativos e capazes de convocar o público para o jogo que tem, por base, a linguagem. O acontecimento cênico só se realiza a partir do comprometimento entre a cena e o público. Desse jogo, brota o sentido – que é o próprio jogo de decifrar.

E, pode-se dizer que o processo de criação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo* se compara, também, à decifração de um enigma. Os nomes dos personagens são alegóricos (Mulher das Cifras, Farejador de Babado, João do Tempo, Homem de Ouros) e nunca são referidos. Ou seja, o público não sabe seus nomes. Os personagens fazem referência a muitos lugares e, em suas falas, estabelecem relações com o tempo, com a vida, a morte e com a linguagem. Mas nenhum desses temas é desenvolvido, eles apenas estão presentes na narrativa. Pela insistência, percebe-se que são importantes para cada

personagem, mas não sabemos por quê. Entretanto, há uma alegria melancólica (se é que é possível perceber essa qualidade da alegria) que atravessa todas as falas. Como se todos, de alguma forma, tivessem uma espécie de saudade deles próprios, ou de um “ele próprio” que se perdeu na travessia da vida. Mas não é uma tristeza. É saudade. Esse é o tom a ser buscado nos ensaios.

Do ponto de vista prático, encenar um espetáculo em Lisboa significou enfrentar muitos desafios, especialmente porque toda a equipe técnica de criação estava no Rio de Janeiro. Tive que utilizar todos os meios de comunicação à nossa disposição hoje: Skype, Facebook, Messenger, WhatsApp. Uma experiência um tanto angustiante para um encenador da minha idade.

E o ponto de partida para a elaboração dos elementos plásticos, foi o abstracionismo. Como referência para o cenário, propus à cenógrafa o trabalho sobre o movimento das cores em Kandinsky e ela propôs incluir no diálogo para a criação do cenário, a instabilidade e leveza de Calder. Foram várias etapas e experimentações até definirmos o desenho preciso da cenografia que resultou num projeto que consistia em uma pintura no chão e um móvel que pendia do urdimento. As roupas exigiram da figurinista um processo pouco usual. Como não trabalhamos com a ideia de personagens no sentido tradicional, ou seja, construídos a partir de uma análise psicológica, tínhamos um leque de escolhas muito amplo. Entretanto, decidimos por um elemento comum a todo o elenco: uma capa. A partir daí a definição das roupas de cada ator exigiu apenas o cuidado para que o conjunto formasse uma composição atraente.

O trabalho musical foi o mais complexo porque não tínhamos trilha gravada e a música seria produzida pelo elenco. As palavras eram a base da composição que foi trabalhada de forma a não se constituir como melodia. O canto surgiria da musicalidade da fala inicial da peça, que seria composta a partir de ritmos e andamentos definidos pelas diretoras musicais. Como não contávamos com atores com experiência na área do canto, essa parte exigiu um grande esforço de todos, especialmente porque os ensaios se realizaram via Skype.

No trabalho com elenco, experimentei uma liberdade inédita na minha carreira profissional porque, na maior parte dos meus espetáculos anteriores, a movimentação dos atores era totalmente desenhada. Ao encenar *Vocês que habitam o tempo*, defini, para quase todo o elenco, áreas de atuação, deixando-os livres com relação aos gestos e

movimentos. A ideia era possibilitar que o elenco se deslocasse de acordo com as reações da plateia e, dessa forma, favorecer a relação entre o ator e o espectador. Justamente por isso o trabalho continuou, após a estreia, com observações a respeito das reações do público e da respectiva interação dos atores. A temporada – foram dez apresentações – significou o encerramento dessa pesquisa na qual experimentávamos a proposta de construir uma estrutura narrativa que não tinha uma mensagem a ser comunicada, apenas estímulos para a produção de sentidos.

Esta investigação não teve, em nenhum momento, a intenção de se constituir como uma ação contra a comunicação. Ela quer problematizá-la para construir uma percepção da linguagem teatral como uma dimensão que vai além da transmissão de mensagens ou do relato de histórias. O que se quer é redescobrir a linguagem falada como uma potência na revelação de sentidos que serão atribuídos (ou decifrados) na relação com o ouvinte. Valère Novarina, autor cuja obra está no horizonte deste trabalho, foi convocado para buscarmos uma compreensão da linguagem, a partir de uma fala que não teria uma significação anterior à sua elocução, que encontrasse o sentido no instante, na relação entre a fala e a audição.

Quanto à afirmação dos críticos e intelectuais que alegam que Duchamp deixou um legado de incerteza para a arte, não há como discordar dessa afirmação. A incerteza está no princípio da construção do sentido.

Porque o sentido, no teatro, é do âmbito da experiência.



PRIMEIRA PARTE

Trajetória

Encenador com 30 anos de carreira, minha trajetória está identificada com a reflexão a partir da prática teatral. Esse caráter de investigação está mais presente em alguns espetáculos e menos em outros, visto que nem sempre a escolha do trabalho a ser encenado partiu das questões desenvolvidas no espetáculo anterior. Algumas vezes, um convite ou a necessidade de produzir trabalhos para eventos específicos interromperam o fluxo da pesquisa, pois, no Brasil, não temos qualquer tipo de financiamento – seja privado, seja público – que vise especialmente a este segmento do trabalho artístico. Por isso, ao longo de todo esse tempo, foi necessário inventar e desdobrar o trabalho de encenação em uma enorme variedade de atividades: cursos, seminários, palestras, viagens, orientação, aconselhamento, gestão de espaços, viagens, edição de revistas, escrita de ensaios teóricos, preparação de atores, viagens, produção de eventos, montagem e criação de luz para teatro, para shows de música, para feiras, vendas (sim, pois é preciso aprender a vender o próprio trabalho), capacitação de professores, viagens... enfim, quem, da minha geração, continua na profissão, tornou-se um especialista em generalidades teatrais. Se a vida profissional no campo do teatro de entretenimento já não oferece uma sobrevivência fácil do ponto de vista financeiro, no campo da reflexão, a sustentabilidade é quase um milagre. Digo isso sem nenhum juízo de valor em relação aos colegas que trabalham com o entretenimento; ao contrário, vejo minha escolha pelo caminho da reflexão como uma inadequação em relação à profissão. Mas a sobrevivência, a necessidade de vender o trabalho, acabou encontrando argumentos capazes de transformar o desajuste em virtude.

O fato é que, no princípio da minha história profissional, algumas questões surgiram a partir de uma angústia da qual eu não poderia me livrar, a não ser trabalhando-a em cena. Mas, ao longo do tempo, fui percebendo que estas questões – identificadas como um sentimento – não eram apenas ideias pontuais. À medida que essas questões retornavam e se repetiam nos espetáculos, ia compreendendo que mais do que ideias que emergiam dos trabalhos, elas, na verdade, orientavam a minha leitura do mundo; eram experimentações, construções, perspectivas sobre um modo de olhar. E os espetáculos – resultado destas experimentações – eram modos de realizá-las, de torná-las visíveis. Se, no princípio, percebia as ideias no corpo, como um sentimento de angústia, ao longo do tempo a percepção foi, cada vez mais, se tornando consciente e, portanto, intelectual. E seguindo

esse caminho, nesses 30 anos, acumulei em minha experiência a encenação de vinte e sete espetáculos e incontáveis trabalhos paralelos que, de alguma forma, potencializaram o aprofundamento das questões neles abordadas.

Iniciei a vida profissional em um núcleo de investigação do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro,¹ com a construção de um espetáculo baseado no ensaio *O olhar de Orfeu*, de Maurice Blanchot (Blanchot, s.d.:9-12). Algumas ideias que vinham das leituras de Antonin Artaud sobre a linguagem e a cena e de reivindicações de Gordon Craig e Meyerhold que visavam, no início do século XX, ao surgimento de um “novo ator”, regiam esse princípio de caminhada. Tendo um ensaio crítico como ponto de partida e não um texto dramático, a ideia era escrever o texto, criar a música e uma concepção espacial a partir do ponto central da reflexão de Blanchot: o sentimento de perda contido no movimento de Orfeu, ao voltar-se para Eurídice no caminho de saída do Hades. Esse projeto, com duração de um ano, previa uma apresentação pública de um esboço da estrutura do espetáculo ao fim dos primeiros seis meses, antes de sua versão final.

O Esboço do olhar de Orfeu foi apresentado na Capela da Reitoria da UFRJ. O local não foi escolhido ao acaso: como a proposta era fazer com que o público estivesse posicionado “fora do Hades” e assistisse ao movimento do espetáculo olhando para baixo, a peça foi apresentada na nave da igreja, e o público assistia de cima, no coro. O Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ está sediado num prédio construído na primeira metade do século XIX, com vários pátios internos cercados de janelas. Assim, buscando manter a relação espacial proposta no *Esboço...*, apresentamos o resultado final do trabalho em um dos pátios da instituição. O cenário de *O olhar de Orfeu* limitava-se a algumas portas que se abriam e fechavam sozinhas, cujo movimento era operado por cordames, além de um grande labirinto de passarelas brancas construídas em meio à cerrada vegetação do pátio.² A plateia assistia ao espetáculo das janelas do segundo andar, em torno do pátio: o percurso de Orfeu, que caminhava eternamente pelo labirinto em busca de uma saída do Hades. A narrativa do espetáculo era uma sucessão de cenas que sempre se concluíam com a repetição do gesto de Orfeu que, ao olhar para trás, perdia Eurídice para sempre. E ele retomava a caminhada, em busca da saída.

¹ O FCC da UFRJ era dirigido por Marcio Tavares D’Amaral e o núcleo de Artes Cênicas era coordenado por Ângela Leite Lopes.

² Ver imagem 1: anexo p. 173.

O espetáculo final – com o cenário envolvido pela vegetação da qual o ator às vezes surgia e na qual às vezes desaparecia, e com a luz que criava formas inusitadas e belos quadros – contrastava com a aspereza e simplicidade do *Esboço do olhar de Orfeu* na capela, onde todos os movimentos estavam à vista da plateia, sem truques. Se, na versão final, Eurídice, concebida como uma imagem imóvel, literalmente surgia em diferentes pontos do grande labirinto ou desaparecia graças à iluminação, no *Esboço...*, um ator que denominamos “obreiro”, desenrolava passarelas de pano e carregava a atriz colocando-a nos diversos pontos onde Eurídice deveria “aparecer”. Na época, fazendo uma avaliação do trabalho ao final do processo, observei que gostava especialmente do *Esboço...* por seu aspecto precário, por deixar o espetáculo desnudado, com sua estrutura à mostra, ao contrário do resultado final que, com a beleza do contraste entre o cenário construído e a vegetação do pátio interno, desviava a atenção do público da estrutura que sustentava o percurso de Orfeu. Hoje, olhando para trás, identifico ali dois pontos que atravessaram estas três décadas de trabalho: o primeiro é o inacabamento, o gosto pela imperfeição, o desejo de deixar à mostra um pouco dos “ossos” que sustentam a encenação, como uma maneira de rasgar o invólucro ficcional, revelando que, por trás do que se vê, há uma construção. O segundo ponto é a questão que, compreendida de perspectivas diferentes nos diversos espetáculos que se seguiram, nunca se fechou em uma resposta definitiva: o sentimento da perda.

Blanchot, ao aludir ao mito de Orfeu, deseja revelar o momento da consciência de uma perda irremediável e a desorientação que se segue. Ele associa esse instante de abandono, de mergulho no vazio, à condição do artista durante o processo de criação: momento de total desconhecimento ou, como ele mesmo diz, momento de mergulho na noite. Ao trabalhar o ensaio *O olhar de Orfeu*, em 1987, aos 24 anos e realizando então minha primeira encenação profissional, a perda era um sentimento impossível de ser descrito, pois adquiria uma dimensão angustiante, asfixiante. Há 30 anos, a imaturidade me levava a entender a perda como o aprisionamento a um passado impossível de ser recuperado. Entretanto, foi a impossibilidade de compreender o sentimento da perda que impulsionou meu trabalho, assim como impeliu Orfeu, no meu espetáculo, a empreender a interminável caminhada em direção à saída do Hades: sem ter Eurídice, mas, também, sem conseguir deixar de voltar-se e ver Eurídice se esfumando no horizonte... naquele tempo, eu ignorava que esse mesmo sentimento poderia, também, ser percebido como um instante

de liberdade – descoberta que surgirá a partir do mergulho em um outro espetáculo, muitos anos à frente.

Se, por um lado, a ideia da perda aparecia nos meus trabalhos como uma falha, como um espaço vazio, como um silêncio sobre o qual não se pode falar, por outro lado, foi ela que determinou a escolha dos espetáculos que encenei e, às vezes de forma mais explícita, às vezes menos, esteve presente em toda a minha trajetória. Após a experiência com *O olhar de Orfeu*, fui levado a trabalhar essa ideia a partir da narrativa fragmentada da peça *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues (Rodrigues, 2004).³ Autor que inaugurou a modernidade teatral no Brasil, Nelson (1912-1980) foi um dramaturgo polêmico especialmente pelas temáticas de suas peças. Sempre tratando de tabus sociais, suas histórias se desenvolvem a partir de motes dramáticos que envolvem incestos, traições, abusos, maldições. Acusado inúmeras vezes de ser um autor pornográfico, à pergunta que seus amigos lhe faziam “Você só sabe escrever sobre isso?”, ele respondia: “Isso, é o amor” (Rodrigues, 2000:4-13). Mas a importância da sua obra está muito além da temática sexual e dos tabus sociais e, mesmo que no princípio do processo de encenação eu não o percebesse com clareza, ao longo da preparação de *Valsa nº 6*, importantes elementos estruturais foram se revelando, se juntando à ideia de perda e se tornando fundamentais para os espetáculos que encenei depois. A *Valsa* tornou-se tão importante na minha trajetória que foi retomada outras duas vezes, resultando em encenações com configurações cênicas totalmente diferentes, mas sempre aprofundando a mesma questão sobre a estrutura narrativa – questão, inclusive, que me acompanha ainda hoje.

Mas, curiosamente, o interesse pela estrutura narrativa da cena que continua reverberando na minha pesquisa surgiu de uma circunstância de produção: sem recursos financeiros para encenar o espetáculo, fui pedir ao filho de Nelson Rodrigues, responsável pelos direitos autorais do texto, a liberação de cobrança de *à valoir*⁴ para a encenação. Depois de alguma argumentação, Nelsinho me respondeu: “Está bem, mestre, mas atende a um pedido do ‘velho’: não mexe nas palavras que ele escreveu, não. Ele disse que levou muito tempo escolhendo cada uma delas”. Num primeiro momento, eu havia entendido apenas que não devia fazer cortes ou permitir improvisações dos atores, mas havia nesse pedido do Nelson mais do que a vaidade do dramaturgo. Era uma atenção às próprias

³ Ver imagem 2: anexo p. 174-175.

⁴ Em teatro, essa é a expressão usada para se referir ao adiantamento do percentual da bilheteria do espetáculo a que o autor terá direito.

palavras o que ele pedia, pois ele não as tinha escolhido por acaso. A partir daí, compreendi que a modernidade da sua obra se encontrava na estrutura a partir da qual brotavam as histórias. Nas suas peças, para além da função descritiva, a palavra é uma estrutura que tem existência concreta em cena. É a palavra que determina não apenas a ação, mas a existência mesma do personagem. Ângela Leite Lopes, pesquisadora e atriz que atuou na minha primeira encenação profissional de *Valsa nº 6*, cita, em seu livro *Nelson Rodrigues – trágico, então, moderno*,⁵ as falas de *Doroteia*, que revelam que Das Dorez é um personagem que nasceu de 5 meses e morta (!). E, quando D. Flávia, sua mãe, faz a revelação (acrescentando que não o tinha dito antes por pena), completa:

D. FLÁVIA – Tu não existes!

DAS DORES – (*espantada*) Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então este gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo? (Rodrigues, 2004a: 193)

Das Dorez é apenas a sua fala. Não há existência fora das palavras que ela profere. Das Dorez não existe no mundo, é uma construção que só na cena de Nelson encontra realidade.⁶ Estava aí a chave para pensar sobre esses personagens fora de uma leitura psicológica. Tal como Das Dorez, Sônia, do monólogo *Valsa nº 6*, está morta. Nelson coloca em cena uma menina de 15 anos que tenta lembrar quem é e como chegou àquele lugar. Não consegue descobrir os fatos que antecederam aquele momento, pois estes se mesclam com fantasias que Sônia teria sobre os demais personagens que surgem da sua

⁵ Nessa época, fiz um curso ministrado por Ângela Leite Lopes a partir de sua tese de doutoramento na Universidade de Paris I, que resultou no livro *Nelson Rodrigues – trágico, então moderno* (Lopes, 2007). Nessa obra, Ângela reflete sobre a relação do trágico como fundamento da modernidade e a palavra como concretude, e investiga como isso se apresenta na obra de Nelson Rodrigues. Esse trabalho teve grande importância na minha reflexão sobre a palavra e sua relação com a tragédia.

⁶ *Anjo negro* (Rodrigues, 2004b: 87-149), também de Nelson, conta a história de Ismael, médico negro, rico, que odeia sua cor. Mantém Virgínia, sua esposa branca, a quem estuprou com o consentimento da tia, presa em casa, onde todos os empregados são negros. O único rosto branco que ele lhe permite ver é o de uma imagem do Cristo. Como vingança, Virgínia afoga todos os filhos negros de seu marido. Ao conhecer Elias, irmão de criação, branco e cego por ação de Ismael, Virgínia tem uma filha branca que também será também cegada por Ismael para que nunca saiba que ele é negro e alimente por ele uma verdadeira paixão, acreditando que ele é o único branco do mundo. Virgínia, enciumada, convence Ismael a matar a filha. Assim, mantém-se a maldição que paira sobre aquela casa na qual novos negrinhos nascerão, mas nenhum irá vingar.

A crítica observou que negro como Ismael não existe em lugar nenhum, ao que Nelson respondeu: “acho que existem negros e brancos piores do que Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. *Anjo negro* jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral” (Rodrigues, 2000:12).

lembrança. Passado, invenção e realidade se misturam e Sônia só encontra realidade na tensão entre as dimensões do passado, da invenção e da realidade – dimensões que só são perceptíveis, ao espectador, pela fala. As personagens de Nelson revelam sua realidade (cênica) no momento em que falam ou quando são evocadas por outros. São personagens que existem porque vivem na linguagem e, portanto, no lugar do mundo onde a invenção e a realidade se encontram. O próprio ato de perguntar por si mesma faz de Sônia uma *possibilidade* de existência condicionada ao seu nome. A trajetória que levou ao seu assassinato é toda feita de palavras que, como nas narrativas de Beckett, são as únicas garantias de existência do personagem em cena. Um personagem morto é alguém que não é mais... que só pode ser referido pela fala, que só pode ser revelado pela lembrança, nome que se perdeu do mundo sendo lançado na dimensão da memória.

Ao trabalhar com *Valsa nº 6*, ao *sentimento da perda* juntou-se o interesse em pesquisar na cena o *limite entre a ficção e a realidade* e o *trágico*, ou a *falha trágica*, entendida como um gesto que, uma vez realizado, não pode ser desfeito e que, inevitavelmente, irá desdobrar-se determinando a decadência do personagem. Gesto que estava contido no movimento de Orfeu ao se voltar para trás e perder Eurídice para sempre.

Quando nós, os mortos, despertarmos (Ibsen, 2006), de Henrik Ibsen, é a peça que, de certa forma, dará clareza às questões trabalhadas ao longo da minha trajetória tanto do ponto de vista profissional quanto do ponto de vista das minhas inquietações pessoais. A encenação desse texto coincide com o momento em que começo a trabalhar de forma absolutamente independente das instituições. Após três anos abrigado no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, durante os quais participei em três espetáculos,⁷ fui obrigado a pensar em outra forma de produção. Em parceria com Fátima Saadi, dramaturgista⁸ que integrou a equipe de todos os trabalhos até então, criamos nossa própria instituição: o Teatro do Pequeno Gesto, companhia independente com a qual desenvolvi a minha trajetória como encenador e produtor.

⁷ *O olhar de Orfeu* e *Valsa nº 6* como encenador e, como desenhista de luz, *A princesa branca*, de Rainer Maria Rilke, encenação de Angela Leite Lopes.

⁸ Dramaturgista é a tradução adotada no Brasil para a função criada na Alemanha sob a denominação de *Dramaturg*. Como parte do seu trabalho, o dramaturgista do Pequeno Gesto define, com o diretor, o repertório da companhia, discute a concepção dos espetáculos e acompanha os ensaios buscando questionar as escolhas formais da equipe para a montagem relacionando-as com os fundamentos conceituais escolhidos para embasar a encenação. Fátima Saadi, no Pequeno Gesto, também cuidava das traduções que eram utilizadas nas encenações e da editoração dos programas dos espetáculos e, a partir de 1998, passa a acumular a função de editora responsável da revista de ensaios sobre teatro *Folhetim*, que lançou trinta diferentes edições físicas da revista e continua, agora, em plataforma digital.

O texto escolhido para inaugurar o Pequeno Gesto foi o último de Ibsen. Integra a fase simbolista do dramaturgo e vai relacionar muitas ideias que habitaram meus processos de criação até aqui. Conta a história de um escultor que encontrou o sucesso ao finalizar o que dizia ser sua Grande Obra, resultado da deturpação de um projeto de juventude. Rubek vive das glórias advindas do sucesso daquela obra, até que, depois de muitos anos, reencontra a modelo que o inspirara no passado e que o abandonou quando se convenceu da impossibilidade de realização do seu amor por ele, e considerou a obra, único fruto daquela relação, acabada. Nesse reencontro, o artista confessa que a ausência da modelo o levou a alterar a obra original: o que deveria ser a “visão de todos os esplendores da terra”, tornou-se uma visão pessimista da vida. A imagem virginal da musa concebida no princípio foi substituída pela representação do mundo como um lugar infernal. Ao confessarem amor mútuo, os dois resolvem, num delírio apaixonado, viver esse amor no alto da montanha, realizando o sonho de contemplar “todos os esplendores da terra”. Mas, ao subirem a montanha, são colhidos por uma avalanche de neve.

Da peça, emergiam as ideias de memória, vida, criação, perda, passado e morte. Mas, para além da história dos personagens, o desafio da encenação seria conceber essas ideias de forma concreta. Meu interesse nesse espetáculo estava em buscar uma narrativa cênica que revelasse essas ideias não através de metáforas elaboradas a partir da minha interpretação do texto, mas como elementos concretos, como realidades em cena. Desde o princípio, me recusei a considerar o texto de Ibsen como a matriz das imagens que seriam trabalhadas. Ele apareceria na encenação como um elemento entre outros elementos produtores de sentidos. Assim, o cenário e a música teriam uma participação tão importante quanto os diálogos. Essa disposição tornou minha interferência na adaptação do texto extremamente contundente. Os silêncios, que já existiam, foram enfatizados, e a música tinha uma atuação incisiva, substituindo, às vezes, o texto. Um músico em cena atuava concretamente, impedindo que a trilha sonora se limitasse a um elemento de fundo para criar climas. Os sons extraídos do saxofone substituíam as palavras, atuando às vezes como gemidos, às vezes como pausas. O espaço foi pensado de forma a não ilustrar a ação: abrigava tanto a cena como a plateia e, um longo rio, construído com canaletas de resina transparente nas quais corria água, serpenteava por toda a sala, e envolvia atores e espectadores. No chão, folhas secas se misturavam a páginas do próprio texto e, no momento da avalanche, uma enorme quantidade dessas páginas era lançada sobre todo o

espaço, inclusive sobre a plateia.⁹ Organizei uma partitura cênica – principalmente com a parceria do compositor e da cenógrafa – no sentido de criar, em cena, a experiência de uma trajetória trágica... mesmo sem saber, ao certo, o que isso significava. Compreendia os personagens como figuras que ganhavam relevo a partir de seus erros diante da vida e que, sem perceberem, haviam traído a si próprios. Uma leitura ainda com resquícios psicológicos que não pude evitar. Afinal, sabia que estava trabalhando com um material dramático, gênero bem distinto da tragédia que nos apresenta personagens quase esquemáticos, mas entendia também que a linha narrativa da peça de Ibsen trazia algumas fraturas na estrutura dramática que permitiam que pudéssemos pensar os personagens mais como imagens de uma ideia do que como a ilusão de pessoas reais. E a ideia do trágico passava por essa quebra na estrutura narrativa dramática e na maneira de conceber os personagens em cena.

Nesse momento – estamos falando de 1990/91 – estava mergulhado nessas questões buscando desenovelá-las e transformá-las em minha dissertação de mestrado. Revisitava minhas pesquisas cênicas e as ideias de Antonin Artaud que, de certa forma, orientaram meus primeiros passos, voltariam e experimentariam uma relação com os seminários do Curso de Mestrado. Pela primeira vez de forma comprometida, enfrentei leituras de Platão, Aristóteles, Nietzsche, Heidegger, Jean-Pierre Vernant, Benjamin e comecei a organizar a questão do trágico e da perda em torno de um tema que diz respeito diretamente ao trabalho da encenação: *a linguagem*. Uma ideia de linguagem entendida para além da função descritiva; entendida como potência instauradora. E vi, nesse caminho, um território no qual poderia experimentar a ideia do trágico na contemporaneidade ligada à perda por oposição ao domínio da linguagem. E, considerando que a linguagem habitual é aquela que nos possibilita deter o conhecimento do mundo, penso que a linguagem de uma perspectiva trágica é aquela que nos escapa. E nos perde.

Se o mestrado não trouxe respostas às minhas questões, mostrou-me como elaborar as perguntas com mais clareza. E o que me parecia uma fratura, uma imperfeição ou ruído nos meus espetáculos – e eu gostava que fosse assim – revelava-se de forma cada vez mais intencional e consciente. O vazio, a falta de resposta para cada proposição construída em cena era o próprio sentido da obra.

⁹ Ver imagem 3: anexo p. 176.

Seguindo minha trajetória profissional e buscando compreender uma dimensão da linguagem fora do uso habitual, trabalhei com *O marinheiro*,¹⁰ de Fernando Pessoa, e *Henrique IV*,¹¹ de Pirandello, encenações nas quais o jogo entre realidade e ficção estava no foco da narrativa; encenei o conto *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde; encenei um exercício de estilo mergulhando no realismo com *Navalha na carne*,¹² de Plínio Marcos; retornei à tragédia carioca de Nelson Rodrigues com *A serpente*,¹³ experimentei alguns êxitos¹⁴ do ponto de vista da crítica e de público, viajei por todo o Brasil trabalhando, trouxe, a convite, espetáculos a Lisboa e ao Porto... construí uma trajetória coerente, sobrevivi...

Duas tragédias também fizeram parte do meu repertório. *Medeia*,¹⁵ de Eurípides, em 2003, e *Antígona*,¹⁶ de Sófocles, em 2010. Vi, primeiro em *Medeia*, uma oportunidade para trabalhar sobre a ideia do trágico contida na linguagem, e este foco orientou a adaptação do texto e a encenação do espetáculo.

De Nietzsche veio a ideia do culto a Dionisos, a importância da dança do coro, de onde brotam as imagens dos personagens trágicos que, longe de serem a imitação de pessoas, são formas visíveis proporcionadas pelo vigor de Apolo; de Jean-Pierre Vernant veio a importância de trabalhar a linguagem como um jogo – entre as falas do coro e as falas dos personagens – a partir do qual o destino – ou a ação trágica – encontrariam seu termo. Portanto, eu não poderia conceber uma tragédia negligenciando o coro, essa fala coletiva estranha à dramaturgia atual,¹⁷ mas que tem participação fundamental no jogo da linguagem que a tragédia grega propõe. Procurando fugir à mera atribuição de um caráter

¹⁰ Ver imagem 4: anexo p. 177.

¹¹ Ver imagem 5: anexo p. 178.

¹² Ver imagem 6: anexo p. 179.

¹³ Ver imagem 7: anexo p. 180.

¹⁴ Segundo Antônio Abujamra, importante ator e encenador brasileiro, “o sucesso é um fracasso que não deu certo.”

¹⁵ Ver imagem 8: anexo p. 181.

¹⁶ Ver imagem 9: anexo p. 182.

¹⁷ Jean-Pierre Sarrazac, em *O futuro do drama* (Sarrazac, 2002), vai se referir ao falso desaparecimento do coro no teatro moderno e contemporâneo, visto que figuras desindividualizadas representam categorias sociais ou grupos integrantes de determinadas facções. Quando me refiro ao coro aqui, quero aludir à voz produzida por um grupo de homens ou mulheres, que representam os mesmos coletivos citados por Sarrazac, mas que têm sua fala organizada em uma massa sonora plural. A tragédia também tinha essa figura que representava um grupo, o Corifeu, mas ao pensar na ambiguidade dos textos dos personagens e do coro, segundo análise de Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, que veremos adiante, reforço que essa voz coletiva se faz, se não ausente, extremamente rara na dramaturgia atual.

plástico, busquei dar ao coro uma presença justificada na estrutura da peça. Especificamente em *Medeia*, eu o concebi a partir da reflexão de Josette Féral:

Este modo luminoso, colorido, vibrante de conceber os personagens dos coros em *Os átridas* vem do fato de a tragédia, para Ariane Mnouchkine, não ser feita de penumbra nem de soluços. [...]

Volúpia, prazer, delícia. É nesses termos que Mnouchkine gosta de falar do teatro e, mais ainda, da tragédia: volúpia do encontro com estes mundos submersos, prazer das cores, delícia do sangue. A catarse age (Féral, 2002:11-43).

Por isso, o coro no meu espetáculo não apenas acompanhava, mas impulsionava a ação, impelindo *Medeia* ao crime. Procurei dar a ele uma função ativa, compreendê-lo dentro de uma narrativa plausível, tornando-o não uma presença passiva, mas uma pulsão coletiva que levava à ação. O efeito trágico não partia do indivíduo e tampouco era obra dos deuses, mas a cena, concebida como uma máquina que, acionada pelo coro (literalmente, na medida em que o centro do cenário, circular, girava movido por alavancas),¹⁸ uma vez posta em movimento só iria parar quando a ação estivesse consumada. E era do corifeu a palavra final, dirigida à plateia:

Miserável raça dos homens, filhos do acaso e da dor! Por que querer ouvir o que não trará nenhum proveito? O maior bem nunca se poderá alcançar: é não ter nascido, não ser, não ser *nada*. (*pausa*) Ninguém é feliz. (*pausa*) Mas nós espectadores em tudo e sempre, ordenamos que tudo se desfaça. Por ora, basta! (*pausa*) As coisas passam... e nós mesmos passamos (Saadi, 2003).¹⁹

Em 2006, ao atender ao convite para dirigir o espetáculo de formatura de um curso de atores, me vi encenando, pela primeira vez, um texto contemporâneo. Ao longo de todos esses anos, havia trabalhado com importantes autores de várias épocas, visando a realização de uma escrita cênica na qual o texto era um elemento entre outros, com uma abordagem contemporânea. Com *Open house*, do argentino Daniel Veronese, não era necessário qualquer esforço para trazer à estrutura do espetáculo elementos que dessem ao texto uma perspectiva atual. O autor propunha que os dez atores em cena não

¹⁸ Ver imagem 10: anexo p. 183.

¹⁹ Essa fala final foi inspirada em *A origem da tragédia*, de Nietzsche, e *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke.

representassem. Apenas contariam suas histórias pessoais e iriam embora. A partir daí uma nova fase da minha trajetória se iniciou e encenei os espanhóis Antonio Onetti e Sergi Belbel, e tive um importante encontro com o texto do pernambucano Luiz Augusto Reis, *A filha do teatro*.²⁰

Faço aqui um aparte.

Nesse momento, passei a integrar o Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir daí, comecei a produzir meus espetáculos contando com a estabilidade de um salário e, ao mesmo tempo, estando comprometido com o âmbito da pesquisa. Ou seja: as viagens a serem empreendidas pelos espetáculos que produzia deixavam de ser uma necessidade de sobrevivência. Isso proporcionou uma grande liberdade de criação. Até esse momento, a criação dos cenários, por exemplo, era sempre simplificada com o objetivo de viabilizar as viagens. O uso da relação frontal entre o palco e a plateia era quase obrigatório, visto que no Brasil encontramos pouquíssimos teatros que não sejam à italiana. Sem a extrema necessidade de empreender viagens visando à venda de espetáculos, eu podia produzir sem fazer concessões.

A partir desse momento, encenar *A filha do teatro* significou o reencontro com a liberdade do início da carreira. Graças à nova disposição, essa encenação se tornou importante para a reflexão que se desenvolveria mais tarde. Com *A filha do teatro*, pude experimentar ideias que me revelaram uma questão que, mesmo latente, ainda não havia se mostrado concretamente nos meus trabalhos: a perspectiva. O ponto de partida para a investigação cênica sobre a perspectiva foi o ensaio de Octavio Paz no qual ele analisa *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, ou *O grande vidro*, de Duchamp (Paz, 2008). Ele me chamou a atenção por descrever, nessa obra, simultaneamente, três perspectivas diferentes: 1) ao olhar sobre a superfície do vidro as formas impressas pelo artista; 2) ao olhar, através do vidro, as outras obras expostas na sala, tendo as formas impressas na

²⁰ Este texto foi classificado em primeiro lugar em 2003 no Prêmio Funarte de Dramaturgia, na categoria Teatro Adulto/Região Nordeste.

superfície do vidro como uma imagem desfocada em primeiro plano; e 3) ao olhar nossa própria imagem refletida sobre o vidro.

Esta múltipla perspectiva contrastava com a perspectiva linear do Renascimento que fundou uma maneira de olhar para o mundo que durou alguns séculos – e, de certa forma, vigora ainda. A perspectiva clássica construiu uma obra cujo ponto de vista era orientado pelo pintor. Ele definia o foco, o ponto de fuga, o horizonte. Sua aplicação visava à clareza, à unificação do olhar e do pensamento com o objetivo de obter maior precisão na transmissão de uma informação. A perspectiva linear instaurou um foco tão claro na representação do olhar sobre o mundo que acabou por se revelar como um domínio da ciência, como a descoberta de uma técnica capaz de construir, sobre uma superfície plana, a ilusão de uma paisagem de verdade inquestionável. Ao longo de séculos, a descrição do mundo a partir de um único e mesmo ponto de vista determinado pelo pintor tornou-se “natural” e o pintor, no desejo de criar uma ilusão de realidade, esqueceu-se que este mesmo mundo poderia ser percebido a partir de diferentes perspectivas – ou por outros modos de olhar. O pintor se esqueceu que a verdade, para além da visibilidade, poderia encontrar outras formas de revelação do real que não através da descrição das partes imediatamente visíveis. Porque estas partes visíveis ocultavam outras. E é esse o ponto fundamental da ruptura proposta por Duchamp a partir da leitura de Octavio Paz: revelar as partes que estavam ocultas, construindo uma visualidade que permita o olhar, simultaneamente, a partir de diversas perspectivas.

A leitura contemporânea de Duchamp/Paz vai nascer de um solo fértil, preparado no fim do século XIX, quando os impressionistas começaram a duvidar da veracidade do ponto de fuga e começaram a questionar aquela ilusão ao atentar para um importante agente real: a luz. O Impressionismo percebeu que era impossível fixar o modelo em uma única imagem, porque é sempre outra luz que torna a Catedral de Rouen²¹ também outra, sempre. Como resultado da observação do pintor, a pintura, longe de representar a catedral real, mostra-se como pintura. Só.

O Impressionismo veio, portanto, a romper com a ilusão da realidade, trazendo para a tela, em vez de uma *garantia* do aspecto exterior do mundo objetivamente descrito numa pintura, a subjetivação do olhar do pintor. E, na busca pela representação do real e não da

²¹ Sem abrir mão da técnica da perspectiva linear, Monet experimentou os vários aspectos que a Catedral de Rouen poderia adquirir a partir de diferentes pontos de vista, em diversos horários do dia, buscando captar as tonalidades e intensidades de luz sobre ela.

criação de uma ilusão, o pintor encontrou a pintura. O impressionismo recolocou a relação entre o público e a arte numa dimensão que é da ordem da experiência. Ou seja, esta relação se dá no instante, no presente, na vida.

Aquela perspectiva linear criada no Renascimento, desenvolvida e aprimorada ao longo dos séculos resultando no Realismo, multiplica-se oferecendo uma nova perspectiva para o espectador: “o mundo está à minha volta, não à minha frente” (Paz, 2008:48). Assim como a representação do mundo deixa de ser uma imagem passível de ser apreendida em sua totalidade pelo olhar, à distância, a obra passa a ser compreendida como a imagem do mundo que envolve o espectador. A relação entre a obra e o espectador passa a ser não mais uma apreensão à distância, mas uma experiência, um mergulho na obra. Se houve, no Renascimento, o tempo de uma pedagogia do olhar que fizesse a leitura a partir de um modelo universal, agora, uma nova pedagogia se mostra necessária. Uma pedagogia que atenda à necessidade de se fazer uma leitura individual, particular, única. Uma pedagogia dos sentidos.

É em busca dessa pedagogia que Octavio Paz constrói seu ensaio. Ele apresenta uma outra maneira de olhar para o mundo: um olhar múltiplo a partir de um mesmo lugar, que nos lança na velocidade e na pluralidade de informações que o mundo nos oferece simultaneamente. Um olhar que permite uma multiplicidade de percepções – às vezes até contraditórias – simultaneamente. Um olhar, enfim, que relativiza e explode com a ideia de uma obra com conteúdos a serem transmitidos e institui uma *relação* com o espectador que é aquele que, efetivamente, dará sentido à obra a partir de sua perspectiva.

Tomando essa reflexão como ponto de partida, assim construí a encenação da peça de *A filha do teatro*:

O espaço: uma série de cinco portais de madeira, inspirados no arco de proscênio do teatro tradicional, se distribuíam numa sala de 18m de comprimento. Nas duas extremidades da sala, arquibancadas, uma frente à outra, recebiam a plateia separada por uma tela de projeção no centro da sala.

O texto: a história envolve três personagens femininos cujo relato, em primeira pessoa, é feito a partir da perspectiva de cada uma delas. À medida que a peça avança, as atrizes se revezam no relato não permitindo a identificação entre elas e os personagens, deixando claro, para o público, que elas não buscam “viver” as situações relatadas. São apenas veículos do relato.

A ação: ao longo de todo o espetáculo, muita coisa acontecia em cena, mas nada era essencial para definir o seu sentido, salvo o próprio relato. A ação das atrizes se limitava àquelas necessárias para que o espetáculo acontecesse: acionar o movimento da luz, do som ou do vídeo cujas imagens ora ilustravam o relato, ora projetavam a imagem da cena capturada ao vivo com uma câmera, também operada por elas.²²

A ação das atrizes tinha, portanto, o claro objetivo de executar tarefas ligadas à estrutura da cena, e não uma submissão ao conto. A encenação fazia um movimento inverso ao movimento tradicional: ao invés de construir uma cena que desse suporte à fábula, a cena deixava que a fábula se limitasse às palavras proferidas e, ao invés de contextualizá-la, criava uma estrutura teatral na qual as atrizes executavam apenas as ações necessárias ao andamento do ambiente cênico no qual a história se desenrolava. Como não havia unidade entre os diversos focos de atenção da cena, as possibilidades de conversão da imagem da cena em um sentido eram multiplicadas. O público, sempre ouvindo o relato, poderia escolher para onde olhar ou mesmo fechar os olhos e apenas ouvir.

Em um dado momento, a própria plateia tornava-se um ponto de fuga para o relato: a tela que dividia o espaço se abria, as atrizes sentavam-se junto ao público e, como a cena estava vazia, as plateias ficavam, uma em frente à outra, ouvindo a história – nesse momento em *off* – e se olhando. Como se estivessem olhando a si próprios. No fim, as atrizes voltavam à cena apenas no vídeo projetado na tela e agradeciam, virtualmente, os aplausos.

Da experiência da cena proporcionada por *A filha do teatro*, restava, na lembrança, o relato como um acontecimento. A ideia da perspectiva clássica, que no teatro resultou no Naturalismo, explodia em muitas direções, como se houvesse, em cena, uma paisagem a ser vista – a fábula relatada pelas atrizes – mas muitos pontos de fuga ao mesmo tempo. Ao público cabia a coragem de escolher um foco entre todos os que se apresentavam.

Do princípio da minha trajetória até aqui, as questões relativas à perspectiva, à perda, à tragédia se fundiram e apontaram para um tema que se revelava: a narrativa, o relato, a linguagem. Entretanto, não uma linguagem eficiente, que atinge plenamente seu objetivo comunicativo, mas uma linguagem dispersa, precária, inconsistente, falhada. Uma linguagem que nunca permite que o ouvinte mergulhe no conteúdo e se esqueça da matéria das palavras. Uma linguagem que, se comunica alguma coisa, é apenas a sua *possibilidade*

²² Ver imagem 11: anexo p. 184.

de comunicar, não chegando a dizer algo cujo sentido seja percebido, igualmente, por todos os ouvintes. Em detrimento do sentido e da clareza do conteúdo de uma fala, a experiência da cena, o jogo presencial entre cena e plateia adquire uma maior importância.

Os espetáculos seguintes foram fundamentais para que se tornasse necessário suspender o trabalho profissional para empreender a reflexão que agora desenvolvo. E, justamente por isso, gostaria de dar uma atenção especial à descrição de cada um deles, buscando uma perspectiva de compreensão da linguagem para além (ou aquém) do âmbito da comunicação.

O discurso – *Na solidão dos campos de algodão*

Bernard-Marie Koltès construiu seu texto com 36 falas, 18 para cada personagem. A peça tem uma estrutura que lembra um debate formal: dois opositores se encontram, um *dealer*, personagem cuja descrição constitui a única didascália da peça,²³ e um cliente. As primeiras falas são discursos retóricos, construídos à maneira clássica, que buscam o convencimento. Pretendem ser articulações de uma verdade inquestionável que será rebatida pelo outro em uma réplica que constituirá um novo discurso defendendo o contrário do primeiro. Uma verdadeira disputa sofisticada na qual o que importa é a persuasão; uma luta renhida com palavras organizadas com o objetivo de vencer o outro a partir de uma construção lógica. Na medida em que o embate avança, as falas vão abandonando este caráter retórico e se tornando cada vez mais agressivas e mais próximas de um diálogo (ou um embate físico) convencional.

Se um olhar superficial poderia conduzir a uma compreensão maniqueísta do conflito, no qual os personagens funcionariam como lados opostos de uma questão, ao longo da peça fica nítido que ambos fazem parte de uma unidade representada pelo jogo – um jogo constituído pela linguagem.

O DEALER – Se você está fora a esta hora e neste lugar, é porque você deseja algo que não possui, e esta coisa eu posso lhe fornecer (...) Diga-me, então,

²³ “Um *deal* é uma transação comercial que diz respeito a valores proibidos ou estritamente controlados, e cuja conclusão se dá em espaços neutros, indefinidos e não previstos para tal uso, entre provedores e pedintes, por meio de acordo tácito, sinais convencionais ou conversa de duplo sentido, com o objetivo de contornar os riscos de traição e trapaça (calote) que a operação implica – a qualquer hora do dia ou da noite, independentemente das horas de abertura regulamentares dos locais de comércio homologados, mas preferencialmente nas horas em que estes estão fechados.”

virgem melancólica, neste momento em que grunhem surdamente homens e animais, diga-me que coisa você deseja e que eu possa lhe fornecer (...) mas não me peça para adivinhar o seu desejo.

O CLIENTE – Eu não ando em certo lugar e em certa hora; eu ando, só isso, de um ponto a outro (...) Quanto àquilo que eu desejo, se houvesse algum desejo de que eu pudesse me lembrar aqui, na escuridão do crepúsculo (...) se o expressasse para você, queimaria o seu rosto, o faria afastar as mãos com um grito, fugir na escuridão como o cão que corre tão depressa que nem a cauda lhe enxergamos (Koltès, cópia reprográfica).

O mote da situação é o comércio, mas a questão é: o que comerciam? A maior parte das encenações desse texto optou por situar os personagens num beco escuro ou num galpão abandonado, enfim, num lugar propício às negociações proibidas. Tráfico de drogas? Prostituição? As falas são ambíguas e resvalam tanto nos desejos como nos vícios. A tentação, para o encenador, é sempre a de revelar quem seriam esses homens, é ilustrar o espaço de forma a esclarecer os personagens e, conseqüentemente, a situação. É uma tentação tornar claro o que é obscuro e “resolver” aquilo que parece enigmático. Entretanto, esse seria o caminho que tornaria os diálogos – que, na verdade, são justamente o que nos atrai no texto – falas plausíveis de personagens fictícios. Ora, é justamente na ambiguidade que repousa a proposta de Koltès.

Minha encenação situava os personagens em um lugar limpo, quase branco. Porque os personagens não são indivíduos por princípio, visto que seus nomes – *Dealer* e Cliente – e a maneira como se dá o embate entre eles fazem com que se assemelhem a peças de um jogo. Seria um equívoco considerar esses personagens sem nome como indivíduos ou lidar com a peça como se se tratasse de uma história sobre essas pessoas. Os personagens são ideias em tensão, são forças que experimentam sua potência. O Cliente e o *Dealer* são figuras que têm como objetivo mostrar que a verdade é uma construção retórica. Portanto, se o mundo no qual estão imersos existe porque eles falam, estamos diante de um mundo retórico. Um mundo que só se constitui pelo discurso, pelo jogo no qual a tese e a antítese, longe de significarem lados que se opõem, constituem uma unidade indissociável na constituição de um mundo. Como diz o *Dealer* em certo momento, “cavidade e saliência”, ou seja, formas

complementares. O espaço branco da minha encenação, qual papel em branco à espera da escrita, funcionava como uma tela sobre a qual o sentido da cena seria impresso.²⁴

Minha encenação repousava fundamentalmente sobre o texto e sobre o trabalho dos atores. Um preciso exercício de elocução se fez necessário, especialmente por causa da construção retórica das falas. Os corpos estavam em cena preparados para um combate, prontos para se esquivar ou efetuar um golpe a qualquer momento. Da imobilidade inicial – pés plantados no chão e tronco projetado – eles iniciavam sua movimentação como lutadores que se estudam, todo o tempo, na esperança de surpreender o oponente. Mas não havia contato: as palavras eram lançadas e os golpes estavam na argumentação que tentava derrubar o adversário. O espetáculo, dividido em *rounds*, era pontuado por instantes em que cada ator retornava ao seu banco no canto do “ringue” onde descansavam, concentrados, enquanto o vídeo projetava suas imagens no chão branco do cenário, situando-os em locações que poderíamos imaginar como ambientes propícios a um encontro como aquele – um galpão abandonado, uma rua de periferia, um elevador que os levaria a algum pavimento suspeito ou até mesmo num fundo branco, saturado, que exacerbava o vazio branco que caracterizava o lugar onde estavam. Em seguida, retomavam o combate com os golpes retóricos.

O público, muito próximo, se colocava à parte, mas dentro do “ringue”, podendo dimensionar a si próprio naquele embate que substituíra violentos golpes físicos por argumentações violentamente lógicas.

Ao final, depois de intensa troca de argumentos na qual as palavras eram lançadas de um lado para outro sem uma pausa sequer, o cliente lança, finalmente, uma pergunta: “Então, qual é a arma?”. Um silêncio se instaura e toda a argumentação que acabamos de ouvir ecoa no vazio. Nesse momento percebemos que não fomos levados a lugar nenhum. Justamente, a conclusão do diálogo é a inexistência de armas... pois se parecia haver uma luta, no fim percebemos que não há diferenças entre *Dealer* e Cliente. As ideias não passam de posições perceptíveis a partir de diferentes retóricas. Aquelas falas, construídas como discursos clássicos, proferidas como se fossem verdades indiscutíveis, são, enfim, circunstanciais. Koltès esvazia o discurso utilizando-se da profusão de palavras. No fim, no fundo, não sobra nada. Não há nada.

Podemos dizer que o discurso é o protagonista dessa peça.

²⁴ Ver imagem 12: anexo p. 185.

O relato – *Primeiro amor*: uma retórica invertida

Novela escrita por Samuel Beckett em 1945, em primeira pessoa, trabalha uma fábula, uma história com progressão, uma narrativa que, assim como o tema – o amor –, está identificada com a estrutura do romance tradicional. Entretanto, pensando que se trata de uma história de amor, a novela transgride o modelo clássico e apresenta um personagem absolutamente marginal: um mendigo que, ao se apaixonar por uma prostituta, fica incomodado com esse sentimento, pois a paz que a solidão sempre lhe proporcionou chega ao fim. Quando Lulu (apelido que ele odeia e que, por isso, substitui por Anne) não está, a angústia por sua ausência desvia sua atenção do prazer do isolamento; quando ela chega, ele se sente livre da angústia produzida pelo amor, mas se vê na desagradável obrigação de se relacionar com ela. A desconstrução romântica fica óbvia quando ele se pega, distraidamente, escrevendo “Lulu” em esterco velho.

Tendo decidido morar com ela, precisa conviver com os ganidos emitidos pelos clientes que ela recebe em casa. Quando ela engravida e, apaixonada, “exibindo a barriga e os seios e dizendo que era para qualquer momento, já o sentia pular”, ele responde: “se ele pula, não é meu”. E quando a criança nasce, os gritos do parto e o choro do bebê... então já não é mais possível: ele a abandona e escolhe a solidão que passa agora a estar preenchida pelo horrível incômodo do sentimento do amor. E vive, para sempre inadequado para a vida.

Essa novela de Beckett, ainda longe das narrativas curtas e fragmentadas que caracterizariam sua obra a partir da década de 1970, desconstrói completamente a ideia de um personagem com sentimentos nobres, construindo uma figura que, feliz ao não sentir nada, percebe o amor como um sentimento torturante. Se há nobreza no amor que ele sente, está na persistência, na obstinação, está na impossibilidade de não o sentir. E que felicidade poder não estar apaixonado! Mas, diz o personagem de Beckett ao encerrar a novela, “o amor não se encomenda”.

A encenação de *Primeiro amor* foi um processo de construção negativo: ao invés de inserirmos elementos na cena, excluímos. Até chegarmos ao mínimo: a atriz, sentada num banco, falando, contando. O movimento de cena se limitou aos gestos dos braços e à lenta variação da iluminação que alternava a projeção de sombras da atriz nas paredes, como se multiplicássemos seus gestos. À frente dela, no chão, era projetado um vídeo elaborado a partir de letras que se empilhavam, em alguns momentos, e de palavras

flutuando na água, em outros momentos: luz, como um moto contínuo na cabeça do personagem, sem discurso, sem sentido.²⁵ Do relato da atriz, depreende-se que o amor, na perspectiva do desejo de solidão, é puro sofrimento.

A solidão é um mote que acompanha a obra de Beckett, uma solidão preenchida por histórias cuja veracidade não é importante. Ele constrói histórias para que personagens existam, mas não que eles tenham importância... eles são apenas nomes ou rostos. O que importa é que sua existência se baseia na narrativa. É ela, em última instância, que constitui aquele que fala. Não o conteúdo do que se fala, mas a própria fala. Ao ouvirmos uma voz, temos a impressão de que alguém fala. Mas não podemos afirmar que há alguém... mas há a fala, portanto, talvez haja alguém.

Maurice Blanchot, em *Agora onde? Agora quem?* (Blanchot, 1984:221-227) nos fala sobre a dissolução do personagem ao analisar a trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, todos escritos em primeira pessoa. E a pergunta que ele se faz é: “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?” No primeiro romance, Molloy é um homem que, mesmo desestruturado, desenvolve ainda uma história e revela, em sua fala, referências do seu passado de maneira a identificarmos, ali, traços de individualidade. Já Malone é um moribundo sobre uma cama. Não se desloca mais e suas histórias se mostram como invenções que nunca aconteceram. Portanto, não sabemos nada sobre ele. Há um nome e um rosto, mas não há qualquer sinal de identificação nas suas falas. No terceiro e último... bem, o título já nos sugere: é um eu sem nome. Resta apenas a possibilidade de falar.

O sujeito em Beckett é sempre menos do que sua fala. Seus personagens são sempre destroços humanos – quando não são partes de corpos – que dependem da narrativa para existir. Não são homens idealizados com um passado que justifique o presente; são figuras precárias, inúteis. Também no amor seus personagens são incompetentes. Tudo o que eles querem é mergulhar na sua condição última: a solidão. Condição que só pode ser superada pela possibilidade de, talvez, haver uma história na qual eles, talvez, se encontrem. Talvez.

Entretanto, como fala o personagem de *O inominável*:

(...) é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me

²⁵ Ver imagem 13: anexo p. 186.

encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar (Beckett, 2002:189).

Beckett poderia continuar o romance infinitamente... porque sua narrativa não tem nenhum lugar para chegar. Mas ele coloca um ponto final obrigando o leitor a fechar o livro. Com Beckett, a linguagem não tem mais nenhum objetivo, nenhum fim. Ele fala sobre a fala.

Diz-se que o amor preenche o corpo, antes vazio. Mas o *Primeiro amor* de Beckett não tem futuro... se houver futuro, é vazio. Um vazio povoado de palavras.

Não há sujeito... ou melhor, a fala é o protagonista.

Valère Novarina – uma primeira experiência

Nas experiências com *Primeiro amor* e *Na solidão dos campos de algodão*, dois textos que sinalizam um rompimento com as expectativas construídas pela narrativa tradicional, vi a oportunidade de abordar, na encenação, o trabalho sobre a palavra compreendida como protagonista do espetáculo. A atmosfera predominante, tanto no texto de Beckett quanto no de Koltès, era carregada de angústia e de falta de sentido. Entretanto, ao experimentar a encenação de um texto de Novarina, no qual a linguagem também era protagonista, chamou-me a atenção uma novidade que considero fundamental nessa visada sobre a ruptura com o teatro tradicional: o sorriso, a ironia, o gozo. Mas essa não é uma conclusão evidente. Dada a particularidade da narrativa, é preciso contextualizar a estranheza da fala novariana.

Meu primeiro contato com Novarina foi através dos textos *Diante da palavra* (Novarina, 2003) e *Carta aos atores* (Novarina, 2009). Podemos dizer que esses textos são uma declaração de princípios na qual o autor procura conceituar a linguagem na relação entre o ator – seu corpo e o espaço – e o mundo. A impressão foi a de que todo o discurso sobre o sopro e sobre a respiração e sobre o corpo e seu interior não me trazia nenhuma novidade. Nada que eu já não conhecesse a partir das falas angustiadas de Artaud ou dos elípticos e belíssimos ensaios de Blanchot. Havia, entretanto, inteligência e poesia nesses

textos, mas não percebia nada além de uma espécie de afogamento contemporâneo pelo excesso de sentidos e de conteúdos.

Convidado pela atriz Ana Kfoury para dirigir *O animal do tempo* (Novarina, 2007), depois de ler e reler o texto, não sabia dizer qual era o núcleo da narrativa. Quando algum sentido parecia se formar, se transformava em outra imagem ou pensamento. Não podia dizer que gostava, mas também não podia afirmar o contrário. A estranheza persistia.

Só ao ouvir uma primeira leitura com a atriz percebi que no lugar de um fio narrativo – expressão impossível de utilizar em relação a esse texto – encontrava-se uma potência narrativa que mais se assemelhava a um mergulho em um labirinto. Ao ouvir, minha percepção acompanhou o texto como quem caminha por uma cidade com ruas muito estreitas e muitos prédios e pessoas diferentes, e muitos pensamentos vêm à cabeça, todos ao mesmo tempo, sendo que alguns se sobressaem e quase vêm aos lábios para logo em seguida serem absorvidos por outros pensamentos, até que, de repente, abre-se uma grande avenida à frente e é como se os pensamentos se espalhassem e uma lufada de ar enchesse os pulmões para, em seguida, entrar de novo pelas ruelas de prédios, casas e pessoas muito diferentes umas das outras e os pensamentos voltassem à cabeça, todos ao mesmo tempo, com uns se sobressaindo em relação aos outros...

Nesse primeiro contato real com a narrativa de Novarina, percebi que o poder embriagador do texto estava em sua elocução. Eu acabava de experimentar as palavras. Não o significado, mas sua potência de produzir sentidos a partir da forma, da sonoridade, do ritmo. A chave do prazer desse texto não estava numa compreensão intelectual.

Uma das coisas que sempre me interessaram na cena desejada por Artaud, era a exigência de precisão e o rigor da ordenação dos sons, imagens e palavras que deveriam ser definidos no espetáculo imaginário do Teatro da Crueldade. Era a busca por uma dimensão onírica que prescindiria do relato ou da organização lógica dos acontecimentos. Não se tratava de “suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (Artaud, 1984:120). Artaud foi buscar essa potência nas línguas primitivas, em sons guturais, na expectativa por uma palavra encantatória que havia perdido sua potência ao longo da história do ocidente. Ele estava atrás de uma linguagem para a cena que recuperasse, para o acontecimento teatral, uma experiência originária a partir da configuração e da perfeita ligação entre palavras, sonoridades e

imagens simbólicas. Para Artaud, a experiência teatral não estava na fábula, mas nas imagens e lembranças que a experiência com a linguagem poderia evocar.

Essa busca por uma dimensão da linguagem que funda o sentido não na compreensão lógica, mas na experiência teatral – ou seja, na ação simultânea do sentido das palavras, da sonoridade da fala e na presença do ator – parecia ter se concretizado ao fim da primeira leitura em voz alta de *Animal do tempo*. Pude afirmar que via sentido naquele texto, mas não podia, a partir daí, constituir uma história única. Era uma oportunidade de trabalhar uma narrativa cujo sentido se revelava ao ser soprada, ao ser lançada no espaço. E aquele discurso sobre o sopro, a respiração, corpo e órgãos que a princípio não me trazia nenhuma novidade, após este primeiro ensaio mostrou-me uma nova dimensão cênica a ser explorada. Como uma partitura musical, o texto, ao ser “entoado”, produzia e tocava os sentidos. Como as melodias.

Novarina e a língua desconhecida

Ouvir o *Animal do tempo* pela primeira vez me levou a um lugar que eu não conhecia. Os neologismos, associados à construção de frases que pareciam ser feitas por alguém que não domina a língua que está falando, davam a impressão de que a atriz que falava era um sujeito inadequado, que fala sem perceber. Isso me fez lembrar de um trecho do *Teatro da morte*, no qual Tadeusz Kantor procura relatar a sensação causada pelo surgimento do primeiro ator:

Um HOMEM havia se erguido DIANTE daqueles que ficaram do lado de cá, EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto, (por uma “operação” misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separado deles por uma BARREIRA não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da HONRA, que só pode ser revelado pelo SONHO.

Assim, à luz cegante de um raio, eles perceberam de repente a Imagem do HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se a vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de ver a SI PRÓPRIOS. Essa foi, seguramente, uma percepção que se poderia qualificar de metafísica (Kantor, 2008:202).

O sentimento de estranheza, ao ver a si próprio como se fosse a primeira vez, não deixa de ser uma experiência originária. É o reconhecimento, a identificação com um outro

que sou eu. O personagem Farejador de Babado de *Vocês que habitam o tempo*, quando aproxima seu rosto do espelho percebe que:

[...] a imagem se me parecia traço por traço. Eu ouvia embaçada minha figura respirar. Aproximo dele ainda mais perto: eu tinha nada no final só olhos em buracos pretos para nada ver com eles (Novarina, 2009:199).

Espanto é a palavra que Beckett usa para se referir à reação a essa identificação.

E, ao ouvir o texto de Novarina pela primeira vez, fui levado a pensar sobre essa reação: o espanto como um reconhecimento, como algo que, mesmo parecendo banal, se mostra, de repente, como um acontecimento incompreensível e intransponível. Situações ou sentimentos inusitados com os quais nos identificamos – parafraseando Kantor – “como se acabássemos de ver a nós mesmos” e como se não houvesse nada a fazer ou a dizer depois dessa experiência.

Como Kantor, Novarina busca produzir, em sua narrativa, justamente essa distância, esse afastamento que faz com que vejamos a nós próprios, como se pudéssemos ver-nos fora de nós:

À l'âge de dix-huit ans, j'ai eu une sorte de bizarre illumination en feuilletant dans tous les sens une grosse thèse très mystérieuse, écrite sur *Un coup de dés* de Mallarmé. [...] je me suis cru placé à la croisée du drame du corps et de la parole. Au croisement des contraires: la page plate du livre et la page charnelle du théâtre, en volume. Dans la croix des contraires, une unité incompréhensible était à saisir. Ce que je cherche aujourd'hui du côté du corps vide de l'acteur, c'est l'homme hors de lui (Novarina, 2002:166).²⁶

O drama do cruzamento dos opostos: o corpo e a palavra; a página plana do livro e a espacialização do teatro. Entre a página e o palco, no cruzamento, a palavra. Uma palavra que se encontra nessa encruzilhada não pode ser objetiva, precisa, porque ela é ambígua por princípio, ela pertence a dois lugares distintos, a duas dimensões. Neste ponto de

²⁶ Com a idade de dezoito anos, tive uma espécie de estranha iluminação folheando, em todos os sentidos, uma grande tese muito misteriosa, escrita sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. [...] Eu me vi na encruzilhada do drama do corpo e da palavra. No cruzamento dos opostos: a página plana do livro e a página carnal do teatro, em volume. No cruzamento dos opostos, uma unidade incompreensível estava para ser apreendida. O que eu estou procurando hoje ao lado do corpo vazio do ator, é o homem fora de si. (Tradução minha)

encontro, há conflito, há nebulosidade ou excesso de luz; há confusão. Esse é o lugar do ator, aquele que vai soprar e espacializar a palavra escrita. E é o ator quem irá encarnar o homem fora de si, o corpo que se revela outro “exatamente igual a cada um deles e, no entanto, (...) infinitamente distante, terrivelmente estrangeiro, como que habitado pela morte”.²⁷

No encontro da superfície plana do papel com o volume do espaço há estranhamento. Nesse espanto beckettiano, as palavras se tornam também estranhas e, portanto, visíveis. Perdem a naturalidade e saltam aos olhos, mostram-se independentes do seu significado, revelam-se como gesto e não como a descrição de uma ação. E é essa palavra estranha, desconhecida, que revela o homem fora de si a falar uma língua incompreensível.

Em *Une langue inconnue* (Novarina, 2012) Novarina conta que, em criança, sua mãe promovia sessões de piano e cantava para ele e para seu irmão. Quando o pai não estava em casa, ela encerrava a sessão daquele dia com uma canção que um namorado húngaro tinha composto para ela há muito tempo. Uma canção de amor. Sua mãe não sabia húngaro, não percebia nada do que cantava, mas colocava uma tal emoção nessa canção que tornava esse o momento mais intenso das sessões musicais. Novarina chamou essa língua de “língua materna incompreensível”. E afirma que as línguas são também algo que não se compreende. Há qualquer coisa escondida na língua que nos revela ou nos faz lembrar da infância ou de alguém que já fomos.

É preciso também se espantar com sua própria língua, se surpreender pelo fato de sermos animais que falam. A gente vai ao teatro para se surpreender vendo animais falando de novo, se espantar de novo com a palavra. Mas é verdade que passei talvez mais tempo ouvindo música do que lendo ou lendo tratados de musicologia sem entender nada, e comprando partituras sem saber lê-las. Da mesma forma, tenho bíblias em hebraico. E assim livros impenetráveis agem sobre nós (Novarina, 2011:20).

Oportunamente voltarei a falar desse conto que integra o processo de preparação para a encenação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*, objeto dessa reflexão.

²⁷ Ao pensar, espacialmente nesse encontro da palavra com o corpo, nessa encruzilhada, não pude deixar de me lembrar da tensão sobre a qual Koltès trabalhava em *Na solidão dos campos de algodão*. O Cliente e o Dealer se encontram num lugar onde tudo é desconhecido e impossível de discernir.

Refazendo minha trajetória como encenador, verifiquei que minha história pregressa foi uma preparação para um embate com a questão da linguagem que sempre atravessou meus trabalhos, mas que, na obra destes três últimos autores encenados, aparece como protagonista. E, aos trinta anos de carreira, vejo um caminho se abrir com possibilidades desconhecidas. Um caminho para experimentar uma cena que se confunde com os desejos do início da minha trajetória, quando conheci e aprofundei os estudos sobre os delírios concretos de Antonin Artaud. Vejo-me, agora, retomando de outra maneira essa experiência depois de ter caminhado pela criação, em cena, de textos de autores tradicionais e contemporâneos. Chega o momento de parar para fazer o movimento de Orfeu e olhar a obra que ficou para trás. Tragédia, perspectiva, perda, linguagem, enfim, são ideias dispersas em uma trajetória que precisam encontrar um encadeamento que dê a todas elas um fio narrativo plausível. Refletir sobre “uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea” equivale a voltar a pensar sobre uma palavra que me encantava no princípio, não pela sua eficiência, pelo seu efeito comunicativo, mas, ao contrário, pela sua precariedade, pela falha, pelo erro, pela ambiguidade e, principalmente, quando ela se mostrava real, concreta, imperfeita: coisa entre coisas no mundo.



A palavra em perspectiva

Ponto de partida

No debate sobre as formas narrativas na contemporaneidade, alguns estudiosos consideram que há, na produção atual, um diálogo com a tradição teatral e que, portanto, a dramaturgia, não estabeleceu uma ruptura com a forma tradicional. Pelo contrário, ela é, hoje, um híbrido no qual a forma dramática dialoga com a forma narrativa (ou épica). Sarrazac diz que “a forma dramática moderna e contemporânea é um terreno extremamente movediço de mutações e de experimentações permanentes” (Sarrazac, 2011:46). Há outra corrente que considera que a forma épica resultou em uma superação da forma dramática, criando uma ruptura com a tradição dramatúrgica. Entretanto, os defensores de ambas as posições concordam que a reflexão de Peter Szondi sobre a dramaturgia sinalizar de forma clara que, no fim do século XIX, o drama clássico, que encontra sua plenitude com o naturalismo, entra em crise. Szondi aponta, em diversos autores, uma fragilização do princípio do drama, ou seja, da relação inter-humana construída a partir do diálogo. Os dramaturgos do Simbolismo, desejando trabalhar em cena a representação do mundo de forma mais completa e verdadeira, inserem no texto ideias abstratas, invisíveis, mas presentes na vida – tais como a morte, o tempo, o passado, o vazio – que “contaminam” o diálogo. São ideias que disputam espaço com os personagens e é perceptível como essa reversão da narrativa dramática serve de solo para as transformações do drama construídas ao longo dos séculos XX e XXI.

Entretanto, ao pensar sobre a palavra no teatro contemporâneo, meu objetivo é confrontar a linguagem com o que se convencionou afirmar que seria a sua finalidade última: a comunicação. Se a forma dramática procura descrever a ação por meio do diálogo, e a forma épica descreve a ação por meio da narração, há, inegavelmente, em ambas as formas, o objetivo de comunicar alguma coisa: conta-se uma história, descreve-se uma ideia utilizando a linguagem de diferentes modos. Mas ao colocar em questão o princípio da linguagem entendida como instrumento da comunicação, uma outra janela se abre para a reflexão sobre a palavra no teatro: ao não querer contar especificamente alguma coisa, a cena abandona a responsabilidade do discurso e se torna um acontecimento que prioriza não mais a elocução de uma mensagem, mas a realização de uma relação com a plateia.

Considero que está aí o fundamento da ruptura com a concepção tradicional da linguagem, que o Simbolismo introduziu ao procurar instaurar, pela linguagem, a revelação do invisível presente na vida. Porque para instaurar, em cena, o sentido dessa força invisível, não seria possível trabalhar a linguagem como uma ferramenta de difusão de pensamentos, como meio, como veículo de informações. Porque ao procurar falar do indizível, o poeta simbolista percebeu que a linguagem descritiva não daria conta dessa tarefa. Não digo, com isso, que o resultado das peças simbolistas tenha conseguido abolir completamente a descrição, mas é certo que o desejo que movia esse movimento trazia os primeiros golpes contra a linguagem instrumental que se desenvolveu, desde o Classicismo, resultando na hegemonia da forma dramática.

Ele [Tchekhov] deixa clara a discrepância entre a forma herdada e a exigida por seus temas, ao erigir sobre o alicerce tradicional do drama uma encantadora construção poética. Mas, sem estilo confesso e incapaz de garantir sua unidade formal, esta termina por trair suas bases clássicas. E se Strindberg e Maeterlinck chegam efetivamente a formas novas, isso não se dá sem o confronto prévio com a tradição ou sem que este possa ser indicado como elemento problemático no interior de suas obras, como uma seta a apontar para formas desenvolvidas por dramaturgos posteriores (Szondi, 2011:30).

A palavra no teatro, a partir do século XX, buscou, pela linguagem, instaurar na relação entre a cena e o público um espaço real que não se preocupava com a lógica tradicional. O teatro trabalhou a linguagem da cena de forma a proporcionar ao espectador uma experiência de realidade sem a preocupação de evitar ambiguidades ou a convivência de dimensões compreendidas como opostas entre si como o real e o ficcional, o passado e o presente, a vida e a morte.

A presente investigação busca compreender a concretude da palavra. Uma palavra que, longe de se destinar à comunicação, volta-se para a revelação da própria linguagem como potência de produção de sentidos. Portanto, não há interesse aqui em pensar a linguagem a partir de uma perspectiva que valorize a forma – dramática ou épica – porque esse debate não chega a tocar no fundo da questão sobre a instrumentalização da linguagem. Busco aqui uma reflexão sobre a potência poética²⁸ da palavra.

²⁸ Uso a palavra poética como uma derivação da palavra grega *Poiesis* (ποίησις), que significa produção, criação, não necessariamente ligada à criação artística.

A palavra ambígua e a música

Quando encenei *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, em 1994, duas questões me orientaram: a convivência entre a realidade e a ficção, e a potência da palavra enquanto criadora de mundos. No texto, ao velar uma jovem, três mulheres mergulham de tal maneira no universo ficcional que, ao fim, não conseguem saber se imaginam a existência de um marinheiro que, para preencher sua solidão, inventou uma cidade inteira, ou se, na verdade, elas próprias não passam de invenção do marinheiro. As dimensões da realidade e da ficção, habitualmente compreendidas como espaços que se excluem, tornam-se, para aquelas mulheres, totalmente indissociáveis pela força da narrativa. A personagem que conta a história do marinheiro escolhe tão bem as palavras que estas acabam por envolver não apenas as ouvintes, mas também aquela que as profere. As palavras lançam as veladoras em um mundo onde não há como distinguir o sonho da vigília; instauram uma tal realidade, que as moças são jogadas concretamente nessa dimensão ambígua.

Pessoa, poeta modernista português que admite sua ascendência simbolista (Guimarães, 1982:35), confirma sua especial atenção à leitura de Maeterlinck quando revela, em suas reflexões sobre a dramaturgia, que pretendia que o movimento da cena brotasse das palavras. Considerava que as imagens evocadas pelo texto seriam produzidas na intimidade de cada indivíduo e, portanto, entendia a palavra poética como gesto, como ação. A respeito de *O marinheiro* e de outro de seus dramas poéticos, *A floresta do alheamento*, escreveu o *Manifesto do teatro estático*:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (Pessoa, 1966:113).

Szondi, em *Teoria do drama moderno* (Szondi, 2011), apontou as fraturas que a dramaturgia simbolista infligiu à estrutura clássica do drama, fazendo surgir das relações inter-humanas – que caracterizam o drama tradicional – forças invisíveis ou ideias

abstratas. Essas forças moviam os personagens que eram estruturados como figuras ausentes. Em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Henrik Ibsen, por exemplo, a existência efetiva dos personagens está no passado, o que retira o protagonismo dos indivíduos, deslocando-o para a passagem do tempo. O Simbolismo abriu caminho para o modernismo ao afirmar que a realidade não está na visibilidade do mundo, mas, bem ao contrário, está precisamente onde não nos é permitido ver. As grandes questões que envolvem a vida estão no mistério, estão ali, onde não podemos explicar.

Para essa reflexão sobre a crise da forma dramática, é importante perceber que a linguagem, compreendida aqui como estrutura, como forma, em vez de se tornar imperceptível – operação natural quando temos a linguagem como instrumento do conto – começa a mostrar-se como parte da história. Essa é a principal fratura na estrutura dramática tradicional, tão importante para o teatro quanto o Impressionismo para a pintura que, ao deixar à mostra as pinceladas e os efeitos de cor produzidos pela técnica do pontilhismo, por exemplo, fazia com que os relevos de tinta sobre o quadro resultassem numa disputa, entre o tema e o material utilizado, pelo protagonismo da imagem sobre a tela. Pela concretude do quadro que, para além do tema, revelava seus materiais, o Impressionismo antecipa o abstracionismo, movimento que será, mais adiante, um importante referencial para este estudo.

Para os simbolistas, a palavra poética, para além dos significados, revela imagens que se sobrepõem às relações inter-humanas. E, na impossibilidade de descrever o indescritível, ela tem como tarefa evocá-lo, sugerir, produzir uma possibilidade de trazer à luz o sentido desse mistério. Nas palavras de Mallarmé:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements (Huret, 1891:1).²⁹

²⁹ “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que é feito da alegria de adivinhar pouco a pouco; sugerir o objeto, eis o sonho. É a perfeita aplicação deste mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, ao contrário, escolher um objeto e depreender dele um estado de alma através de uma série de deciframentos.” (Tradução minha)

Os poetas da virada do século XIX para o XX, na busca pela revelação do mundo a partir da linguagem, contrapunham, à descrição, o silêncio; espaços vazios que seriam preenchidos (ou decifrados) por quem olha ou lê. Contra a beleza idealizada das Belas Letras, “criar uma escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da Linguagem” (Barthes, 2006:69). O Simbolismo inaugurou a ruptura com a tradição dramática e reconduziu a audição ao lugar de uma experiência fundamental: “De La Musique avant toute chose!” (Verlaine, 1882-1883:144).

O classicismo, na França, nos legou o texto como sinônimo de teatro, fazendo da palavra escrita uma forma eficiente de comunicação. Mas o poeta simbolista nos lembrou que a palavra falada é som, é música lançada no ar. E, sendo a fala uma particularidade do teatro, pode-se dizer que o ator ao falar, canta, produzindo para além do sentido das palavras sonoridades que ampliam esse sentido. Ou seja, esses poetas passaram a buscar o ponto em que a linguagem, deixando de ser um instrumento de comunicação, torna-se uma experiência na relação com o ouvinte. Uma experiência de construção de sentido. A partir de sonoridade, ritmo e musicalidade, os simbolistas recuperaram a audição como elemento de imersão e de compreensão do mundo à nossa volta. O sentido está no jogo que envolve a elocução e a audição.

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. [...] as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem (Blanchot, 2011:35).

A narrativa, sem querer definir o sujeito que fala, torna-se uma fala que “se fala”.

Ecoando esta frase, reconheço a minha encenação de Koltès, na qual o discurso tem como objetivo reiterar sua própria retórica como combate, restando apenas a fala pela fala; também ouço Beckett que, sem usar qualquer metáfora, fala sobre a fala e, retomando aquela primeira experiência com Novarina, chamo a atenção para o fato de que foi a palavra ouvida que me revelou aquela avalanche de imagens. E, após algumas temporadas de *Animal do tempo*,³⁰ ao observar como uma peça incompreensível do ponto de vista

³⁰ *Animal do tempo* fez três temporadas em diferentes espaços, totalizando três meses em cartaz, sempre com uma ótima receptividade do público – o que confirma a potência que este autor realiza no jogo entre a palavra e a sua recepção.

lógico instaurava uma incrível potência lúdica na relação com a plateia, percebi que a narrativa de Novarina se debruça fundamentalmente sobre a elocução. É a palavra lançada no espaço que possibilita a experiência teatral que é, essencialmente, uma experiência de linguagem falada. “Tudo se arma na boca do ator onde o teatro nasce e perece” (Novarina, 2003:47). Porque se o teatro se dá no instante, é pela fala – ou pela entoação da palavra no espaço – que o público recebe as palavras e percebe o sentido da experiência. Trabalhar a palavra para além do significado é considerá-la núcleo sonoro, e o texto, composição.

C’est par la musique que l’on apprend peu à peu à voir l’espace autrement, à suivre le drame sous les mots, à entendre le langage comme une dynamique fuguée. La musique creuse en espace et fait comprendre une nouvelle langue. Nous sommes *étonnés* et placés soudain devant *autre chose*. J’attends de la musique un renouvellement de la vue, pas du tout un plaisir pour l’oreille. Et j’attends de la peinture non pas une joie pour les yeux mais une atteinte au langage et un renversement du corps (Novarina, 2002:168).³¹

Cavar no espaço e encontrar uma outra língua. Porque a linguagem lançada no espaço pelo ator, no instante da cena, tem como destino ser experimentada pelo ouvinte. A palavra falada, pela sua fugacidade, é trágica porque imprevisível: uma experiência pessoal e intransferível. Na estranheza da experiência de um texto de Novarina, vemos as palavras serem lançadas como peças no espaço convidando o ouvinte para um jogo que envolve o sentido... ou os sentidos, porque a audição³² retoma a importância que teve na Grécia Antiga, na origem do teatro.

³¹ “É pela música que aprendemos pouco a pouco a ver o espaço de outra maneira, a seguir o drama sob as palavras, a ouvir a linguagem como uma dinâmica em fuga. A música cava no espaço e faz compreender uma nova língua. Ficamos *espantados* e subitamente colocados diante de *outra coisa*. Espero da música uma renovação do olhar, não apenas um prazer para o ouvido. E espero da pintura não uma alegria para os olhos, mas um golpe contra a linguagem e uma reviravolta do corpo.” (Tradução minha)

³² Em 2011 produzi uma experiência para ser apresentada em galerias de arte a partir do texto *O teatro dos ouvidos*, de Novarina. Em uma parceria criativa com a artista plástica Bel Barcellos e a tradutora do texto de Novarina, Ângela Leite Lopes, construímos uma instalação dentro da qual Ângela atuava em uma performance com o texto. Ao longo de todo o dia, a instalação estava aberta à visitação com o texto gravado e, em dias e horários determinados, apresentávamos a performance ao vivo. (Ver imagem 15: anexo p. 188). Ao final de uma apresentação feita especialmente para um grupo de autistas e esquizofrênicos, um deles resolveu fazer um discurso e começou sua fala dizendo: “neste pavilhão auricular...”. Achei especialmente interessante que ele tenha se referido ao espaço da galeria como um grande ouvido. Para ele, foi importante o ressoar do texto no espaço.

Recuar ou realizar o tempo? – um parêntese

A reflexão sobre a minha trajetória tem como finalidade pensar o presente. Entretanto, é curioso perceber, depois de percorrer meia vida, que a questão que perseguimos em nosso trabalho efetivamente atravessasse toda a nossa trajetória. Agora, olhando para trás, é possível construir uma linha narrativa, ordenada e coerente, que desemboca em uma questão fundamental. Mas, na verdade, ao olhar para trás, o que se vê é a memória de toda a trajetória junta, embolada, misturada; vemos que aquela ordem linear não é real... é uma estratégia de organização. E percebo que a palavra como questão sempre esteve presente.

As experiências artísticas que se seguiram ao Simbolismo, no desejo de restituir à linguagem um vigor esquecido, nos legaram uma sede de descobertas de coisas “novas”, “originais”, ou ao menos diferentes do que a tradição nos oferecia. Cada novo movimento artístico parecia querer superar o anterior, dando a impressão de que a história é progressiva, como se caminhássemos numa linha vetorizada: para a frente, seguindo a tentativa de encontrar autores com uma novidade dramaturgica. Mas, neste momento em que refaço minha trajetória, tenho a sensação de não ter saído do lugar. O que não significa uma sensação de imobilidade. Ao contrário, é como se o instante fosse se inflando e se tornando cada vez mais pleno. E, assim como a sucessão de espetáculos não trouxe exatamente uma revelação nova – pelo contrário, revendo minha trajetória, identifico que a sequência de trabalhos reiterou, de forma cada vez mais clara, que trabalhei, todo o tempo, sobre uma mesma ideia – a sede de novidades não passa de um falso desejo de sair do tempo, de encontrar no futuro a superação de uma questão do passado. Mas não há superação, seja da tragédia, seja do drama. E a narrativa épica não é uma vitória sobre o drama. E é por isso que não considero Novarina, autor em questão nessa reflexão, como uma “novidade”, como um autor “original”. Jorge Silva Melo, encenador português, em uma conversa informal, disse certa vez que “Novarina é um clássico!” E compreendo esta afirmação na medida em que estamos falando de um artista em cujo trabalho percebo a presença de algo que está no princípio e permanece. Como os clássicos, a obra de Novarina pertence ao tempo todo.

E, no princípio, na perspectiva do teatro, está a tragédia. E, um pouco mais tarde, na perspectiva da cultura cristã, na qual, independente da fé estamos todos imersos, está a palavra (Bíblia, 1973:1.283).

Falar da tragédia grega para pensar a cena contemporânea pode parecer, em um primeiro momento, um recuo excessivo no tempo. Mas isso só aconteceria se pensássemos no tempo como uma construção linear, na qual o passado já foi. Se, ao contrário, pensarmos o passado como uma memória atuante, viva, percebemos que o tempo acontece, todo, ao mesmo tempo; que passado e presente convivem e se afirmam e se transformam o tempo todo. Segundo Benjamin, “a origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (Benjamin, 1984:67-68). Portanto, é necessário buscar o que está no fluxo do tempo... buscar aquilo que, no teatro, não deixou nunca de estar lá.

A perspectiva desta tese parte da fala, uma importante particularidade do teatro, na qual as palavras são lançadas no espaço. Se a palavra escrita estabelece uma relação com a preservação, com a fixação da memória, a palavra falada, ao contrário, é fugaz, é fugidia, é falível; tem sua raiz no instante, no presente, na experiência; portanto, seu sentido brota da música ou do ruído,³³ brota do jogo que resulta na percepção da audição, na imprecisão da audição, na ambiguidade e no risco do erro que o ouvido possibilita.

Retomar a tragédia, gênero que inaugura o teatro ocidental, é uma maneira de pensar sobre a origem. E é na perspectiva desta reflexão que revisito a tragédia: encontrar, na palavra contemporânea, ecos de uma potência que, na origem, se mostrava em pleno vigor.

A palavra entoada (e ambígua) na tragédia

Ainda no princípio da minha trajetória, a partir da primeira encenação de *Valsa nº 6*, senti necessidade de entender a tragédia na contemporaneidade e como uma ideia do trágico poderia estar ligada ao sentimento da perda. A questão do trágico, por envolver elementos estruturais sobre os quais a contemporaneidade se debruça, acabou por atravessar muitos outros espetáculos da minha trajetória, tornando-se um tema com o qual convivi por vários anos.

O estudo de Ângela Leite Lopes *Nelson Rodrigues – trágico, então moderno* (Idem, 2007) e o encontro com a reflexão de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (Vernant;

³³ “Na Teoria da comunicação chama-se ruído toda perda de informação consequente de perturbação no circuito comunicante. Desde o momento em que a mensagem a transmitir é introduzida no canal de transmissão, até aquele em que essa mensagem chega ao receptor, ou destinatário, que a decodifica, causas de natureza diferente podem perturbar a transmissão da mensagem e diminuir por isso a quantidade de informação transmitida. Essas causas diversas são designadas pelo termo ‘ruído’” (Dubois, s.d.:524).

Vidal-Naquet, 1991) foram especialmente esclarecedores no que tange à estrutura da tragédia grega e à construção das falas e dos cantos compostos pelo poeta. A tragédia foi construída a partir de uma linguagem complexa que foi simplificada ao ser abordada no Classicismo. Só no século XIX, questões importantes da constituição da narrativa trágica votaram a ser questionadas. Questões como:

- *o tempo da ação* – e a relação de causa e consequência entre o passado e o presente;
- *a construção não psicológica do personagem* – que, na tragédia, resulta em uma figura cuja individualidade é dimensionada, no tempo, entre o presente do acontecimento cênico e o passado imemorial;
- *o uso de palavras com múltiplos sentidos*, que, associado à fugacidade da palavra falada – resulta numa comunicação precária,

enfim, questões que, trabalhadas intencionalmente pelo poeta grego, provocavam ruídos na comunicação, criando sentidos ambíguos. No tempo da tragédia, a composição do poema trágico resultava em uma experiência originária singular, uma experiência que caracterizava o acontecimento teatral. Hoje, as mesmas questões que serviam de base para a narrativa trágica – o tempo não cronológico, o personagem não psicológico, a palavra falada – orientam a criação, na expectativa de promover, se não uma experiência originária – o que seria uma pretensão inalcançável – ao menos uma experiência com a linguagem entendida não como instrumento de comunicação, mas como elemento que atravessa, rasga, compromete o ouvinte.

O tempo da ação: o passado, o presente

Os trágicos compunham suas peças a partir do mito, da música e das palavras, numa articulação que dimensionava o personagem trágico num tempo que é, simultaneamente, o presente do acontecimento cênico e o passado mitológico. Entretanto, essas dimensões temporais se mostram, concretamente em cena, de forma simultânea. Segundo a análise de Vernant e Vidal-Naquet, temos, de um lado, o coro, que é uma fala coletiva que representa cidadãos e, de outro, o personagem trágico, individualizado, que representa um herói mitológico. Suas falas são compostas de modo a fazer com que esses naipes pertençam, simultaneamente, a dois tempos:

É a língua do coro que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Na fala dos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas está, ao contrário, próxima da prosa. No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos homens (Ibidem:27-28).

Ou seja: pela fala, vemos passado e presente em cada um desses naipes.

Essa noção temporal dimensionada pela linguagem já seria suficiente para dar fundamentação a uma ideia do trágico presente na peça de Nelson que me levou a buscar sua compreensão pelo estudo da tragédia. A *Valsa nº 6*, como já disse, trata de uma menina morta que tenta descobrir quem é a partir de lembranças que se misturam com fantasias e com a realidade da cena. No fim da peça, percebemos que Sônia é uma imagem da confluência destas dimensões, é o ponto no qual memória, realidade e invenção se encontram. Mas outros elementos se somam à peça de Nelson e trazem o poeta grego para mais próximo da narrativa contemporânea.

A palavra ambígua

O vocabulário jurídico está em formação no século V a. C. Os dramaturgos, apropriando-se das ambiguidades das palavras que produzem muitas vezes sentidos contraditórios, trabalhavam a falha trágica do personagem a partir dessa imprecisão das palavras. Essa ambiguidade está no cerne da produção do efeito trágico que brota da boca dos atores... e o público é cúmplice desse momento. Creonte, por exemplo, ao justificar seu decreto, evoca a palavra *nómos* (lei da *polis*), e Antígona, ao enfrentá-lo, evoca a mesma palavra – *nómos* – para justificar seu ato (lei divina). Cada personagem está fechado em sua própria concepção da palavra que utiliza para justificar seus atos. Só o público percebe a defasagem de sentido e acompanha personagens caminhando rumo à destruição.

A palavra, portanto, foi escolhida para que o poeta pudesse criar dois discursos absolutamente pertinentes, porém, com sentidos opostos. Mais do que dizer alguma coisa, o poeta parte da linguagem para apresentar o conflito, o erro ou o desvio como possibilidade e potência da linguagem. Esse jogo faz com que as palavras pronunciadas, mais do que revelar um traço de personalidade ou descrever uma situação, coladas ao gesto

do personagem, mostrem-se como uma atitude. É a palavra que define o personagem ao proferir sua ação.

Da mesma forma, a personagem morta de *Valsa nº 6* só existe porque fala. Mas a tragédia grega não esgota aí a sua contribuição para pensarmos sobre a narrativa na contemporaneidade. Desde o Simbolismo que o tratamento psicológico dado aos personagens incomoda os poetas por reduzir sua importância no jogo da cena. Retornarei a esse ponto mais adiante, mas, por ora, refiro-me apenas a uma certa necessidade de pensar o indivíduo fora do âmbito psicológico, o que confere à presença do ator em cena um caráter mais concreto, físico, e ele, portanto, em vez de se limitar à representação de um indivíduo, torna-se a presença de uma ideia, de uma força atuante naquele universo apresentado em cena.

O personagem

O conceito de indivíduo do século V a. C. na Grécia revela uma dimensão na construção das falas dos personagens e na relação deles com o mundo inteiramente diferente da concepção de sujeito hoje. Não se pode compreender o personagem trágico a partir de motivações psicológicas porque o grego desse momento não é um indivíduo construído a partir de um “eu” interior. Para ele, seu destino é determinado pelos deuses e, portanto, o conceito de livre arbítrio não é um domínio, uma propriedade. A essa ideia, soma-se mais um dado que se reflete na linguagem: o indivíduo não reconhece seus desejos como uma motivação íntima. Toda motivação é exterior: ao dizer que sente fome, ele constrói uma frase na qual é a fome que se apodera dele; ao se apaixonar, diz que é possuído por Eros. O homem, como peça de um jogo divino, tem não apenas o destino fora do seu alcance, mas também suas motivações. O conceito de vontade, portanto, é sempre atribuído a uma força exterior que o domina. As palavras são fundamentais porque evocam, nomeiam, dão concretude a cada uma dessas forças que se apoderam do indivíduo. De novo, mais do que uma função descritiva, a palavra revela uma ação – ou sentimento.

CORIFEU – Que horrível coisa fizeste, ó Édipo! Como tiveste coragem de ferir assim os olhos? Que divindade a isso te levou?

ÉDIPO – Foi Apolo! Sim, foi Apolo, meus amigos, o autor de meus atrozes sofrimentos! Mas ninguém mais me arrancou os olhos; fui eu mesmo! (Sófocles, 1966:136).

Também na ação o personagem mostra-se ambíguo. Às vezes referindo-se aos deuses como responsáveis, outras vezes trazendo para si a atitude, mais uma vez temos um personagem que encarna, pela linguagem, a potência de dois âmbitos distintos: um interno e outro externo, não cabendo uma análise que resolva essa dupla e simultânea motivação. É na linguagem que percebemos tanto o personagem quanto o motivo de suas ações. E, é preciso sublinhar, não nos referimos exclusivamente à linguagem escrita.

A palavra falada

No século V a. C. a sociedade era, na sua quase totalidade, analfabeta e os mitos de fundação da cultura grega eram transmitidos oralmente. A palavra era, portanto, trabalhada pelo poeta sob a perspectiva da fala. Ele construía seus versos, considerando as palavras, para além dos seus significados habituais, a partir de sua sonoridade e da combinação musical possível entre as palavras de uma frase. Importante ressaltar que os versos gregos não têm rima. Como a fala é organizada a partir de sílabas longas e curtas, o resultado é uma composição musical. Como um músico que organiza, numa partitura, as notas que serão “entoadas” por uma orquestra, o poeta grego compunha sua tragédia valendo-se do sentido das palavras, do ritmo e do andamento, e das ambiguidades sonoras que porventura as palavras pudessem oferecer. Portanto, “entoadas” pelos atores, são as palavras que produzem o efeito trágico; são elas que produzem a reversão da trajetória do personagem, fazendo-o ver-se, a si próprio, conduzindo-o para fora de si.

A palavra se mostra como potência trágica ao ser falada, ao ser lançada no espaço. Creonte, ao decretar a lei que proibirá o sepultamento de Polinices, determina, a partir desse momento, seu destino. A palavra, uma vez proferida, é ação; ela não descreve o percurso trágico, ela própria é trágica. Ou seja, a linguagem na tragédia não é uma ferramenta de descrição de algo que está ausente. Ela pode ser perigosa como uma lança; se proferida sem o devido equilíbrio, ela atravessa o homem. E, essa palavra trágica atravessa o personagem à vista de todos, porque só o público tem consciência de todos os sentidos que as palavras colocam em jogo na cena; só ele percebe sentidos fora do alcance do personagem.

A tragédia se faz na linguagem que o poeta constrói. Citando Benjamin mais uma vez, a tragédia é “exclusivamente um fato linguístico: trágica é a palavra e trágico é o silêncio dos tempos arcaicos” (Benjamin, 1984:141). E o erro trágico, o desequilíbrio está

intimamente ligado à linguagem, à palavra ambígua, cujo verdadeiro sentido só poderá ser conhecido no fim da trajetória do personagem. Como diz o Coro nas últimas linhas de *Édipo Rei*, de Sófocles, “não consideremos feliz nenhum ser humano, enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida” (Sófocles, *Ibidem*:144).

A ambiguidade, tanto das palavras quanto do tempo, tem um papel essencial porque cria uma dimensão cósmica, global, na qual o homem se vê inserido. O efeito trágico é justamente a noção de desorientação do homem dentro desta dimensão na qual o passado mitológico e o presente da constituição da *polis* convivem. E o convívio desses tempos é denunciado pela linguagem da tragédia.

Se, no princípio da tragédia, o personagem considerava que era dono das palavras que proferia, ao final da tragédia, após ter experimentado a força da palavra que ele mesmo proferiu, percebe que sua palavra trazia, como potência, mais sentidos do que ele imaginava, que ele não tinha a compreensão de todos os sentidos colocados em jogo. E a palavra se volta contra ele e o atravessa. Trata-se de uma concepção de linguagem que não conta, não relata; uma linguagem cuja potência comunicativa não se coloca, servilmente, em função da fábula; linguagem que atravessa aquele que fala e, sem se revelar plenamente, mostra-se como enigma.

A tragédia joga com as palavras e suas sonoridades, revela que o destino dos homens é delineado pela linguagem, pela fala. Sob a máscara do acaso, a linguagem é poesia, potência de sentido; é possibilidade de existência do homem e do mundo.

Assim, fazendo a ligação desse recorte no estudo estrutural da tragédia com meu trabalho sobre a peça de Nelson Rodrigues, repito uma fala já citada de *Doroteia* que pode, também, se aplicar a Sônia, personagem de *Valsa nº 6*:

D. FLÁVIA – Tu não existes!

DAS DORES – (*espantada*) Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então este gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?
(Rodrigues, *Ibidem*)

A escrita, a leitura, a escuta

Estudar a tragédia pelo viés estrutural de Vernant e Vidal-Naquet foi fundamental para compreender a ideia do trágico como um fato linguístico e, principalmente, para entender a

concepção de linguagem a partir da qual a tragédia se realiza. Na tragédia, a linguagem não é um mero instrumento a serviço da fábula. Ao contrário, é ela que impõe os limites do homem e o alcance dos seus atos. Porque na tragédia, a palavra é ação, é decisão e, uma vez proferida, pode voltar-se contra o personagem atravessando-o com sentidos que ele não domina. A tragédia não repete apenas uma história mitológica; ela rearticula a história revelando que o destino dos homens se realiza pela palavra. A linguagem não conta a tragédia, não se limita ao relato. Ela própria é acontecimento trágico.

Essa concepção de linguagem que atravessa o homem e, portanto, é soberana, perdeu seu vigor quando, no fim do Renascimento, houve uma ruptura no sistema de significação.

Desde o estoicismo, o sistema de signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura”. A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante com um significado (Foucault, 1987:58).

A lógica de *Port Royal*, construída sobre base cartesiana, levou ao abandono da concepção de uma linguagem que estava fundada nas coisas. Ao excluir as circunstâncias do modo de descrição, o sistema binário transformou o mundo em objeto do discurso. Dessa forma, separou a linguagem das coisas, fazendo da linguagem um instrumento de descrição que não se confunde com o objeto descrito.

As coisas e as palavras vão separar-se. [...] O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que ele diz.

Imensa reorganização da cultura de que a idade clássica foi a primeira etapa, a mais importante talvez, posto ser ela a responsável pela nova disposição na qual estamos ainda presos – posto ser ela que nos separa de uma cultura onde a significação dos signos não existia, por ser absorvida na soberania do Semelhante; mas onde seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa dispersão infinita.

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga a lembrança desse ser. [...] Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso (Ibidem:59).

Pela perspectiva da constituição binária, a linguagem passa a ser compreendida como um domínio, como algo que temos à nossa disposição e de que lançamos mão para descrever o que está à nossa volta. Essa concepção instrumental da linguagem vigorou por séculos. Somente no fim século XIX, no campo da arte, iniciou-se uma ruptura com essa tradição clássica que nos lembrou que o sentido não estava decidido na significação da palavra. A circunstância na qual se experimenta a linguagem voltou a ter importância e – nisso reside a grande importância do Simbolismo para o século XX – o sentido passou a vigorar não apenas no significado da palavra, mas no jogo entre a sua elocução ou escrita e aquele que ouve ou lê.

Ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI (Ibidem:60).

Repetindo Verlaine, “De La Musique avant toute chose!” O poeta, constituindo seu “contradiscurso”, propunha trabalhar a linguagem como composição. Porque se, por um lado, a linguagem instrumental é objetiva, por outro lado, a linguagem proposta pelos poetas da virada do século XIX para o século XX não descrevia, sugeria. Eles produziam uma escrita que buscava afinidade com a escuta, com a sonoridade, com o ritmo das palavras. Seus versos buscavam a sugestão em lugar da descrição. O sentido, portanto, estava sujeito à percepção do leitor/ouvinte.

Retornando ao contexto do teatro, o dramaturgo “compõe” seus textos para serem falados. E, como a especificidade do acontecimento cênico supõe a presença, as palavras, ao serem proferidas, ao serem lançadas no espaço, envolvem o espectador, são como música na qual o público está imerso. O sentido da experiência só pode ser registrado na memória – um registro pessoal e impreciso. E, quando o ouvinte deseja revisitar a palavra ouvida, esta retorna como realidade experimentada, como lembrança de uma experiência, de uma presença, de um acontecimento. Porque o teatro promove uma experiência real.

[...] a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isso não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade (Zumthor, 2014:81).

A audição supõe, portanto, uma experiência concreta, real. O ouvinte, além do sentido das palavras ou da história contada, percebe também o ruído que, junto com a textura e o ritmo das palavras, participou da experiência, pois o espectador está imerso em múltiplas percepções que brotam, não apenas do espaço da cena, mas do acontecimento teatral que se desenrola no presente e inclui o espaço da plateia.

O século XX – Artaud

O projeto de estabelecer clareza e precisão comunicativa, seja da imagem, seja do texto, tendo o mundo como modelo para a construção de uma ilusão da realidade, resultou no Realismo como ápice da ideia de arte como cópia do real. O Simbolismo surgiu com o objetivo de romper essa tradição, abandonando o modelo da visualidade objetiva para empreender uma busca pelo mistério, pelas forças invisíveis que movem o mundo, tendo como caminho a recuperação da linguagem como potência. Os movimentos artísticos que se sucederam, em grande parte, continuaram essa busca pela linguagem cujo vigor torna possível acordar a plateia de uma relação passiva, fazendo do acontecimento teatral uma experiência de realidade na qual o espectador estaria fisicamente envolvido. E este esforço de mudança tem relação direta com uma compreensão de linguagem na qual o homem, longe de ter domínio sobre ela, está imerso e é levado como se tivesse sido colhido por uma onda.

Experimentei concretamente este movimento de ruptura com a narrativa tradicional na minha primeira encenação: *O olhar de Orfeu*. Mas ao trabalhar sobre o espetáculo *O marinheiro*, a ideia central de convivência entre a ficção e a realidade, que era o seu fio condutor, me alertou para a importância da palavra na criação de ambas as dimensões. Anos depois, *A filha do teatro* me fez trabalhar tanto a ideia de fio narrativo único quanto a ideia de perspectiva linear, desconstruindo esses dois modelos e criando, em lugar de um fio narrativo, uma série de eventos simultâneos e, em lugar de um ponto de fuga, múltiplos focos de atenção que obrigavam o espectador a perceber uma paisagem composta de uma série de horizontes superpostos. A narrativa desse espetáculo propunha um rompimento com aquela técnica da perspectiva renascentista que orientava o olhar do observador determinando o sentido da paisagem. Porque essa perspectiva oferece ao espectador a sensação de ter presenciado inteiramente o fato acontecido em cena.

O século XX foi um tempo em que se revolveu, de muitas maneiras diferentes, a concepção de linguagem construída no período clássico. Na minha trajetória, alguns pensadores foram importantes para pensar a elaboração de uma cena que dialogasse com uma ideia de linguagem, mas Artaud foi aquele que atravessou todo o meu percurso teatral e com cuja obra dialogo sempre que possível. Retomo, aqui, o trecho de uma carta escrita ao seu psiquiatra e que me serviu de mote para empreender essa narrativa sobre a palavra na cena contemporânea:

Je suis un ignorant. Je me suis cru longtemps sûr du sens des mots, je me suis cru aussi jusqu'à un certain point leur maître. Mais maintenant que je les ai quelque peu *expérimentés*, il m'échappe.

Pourquoi?

Les mots valaient ce que je leur faisais dire, c'est-à-dire ce que je mettais dedans. Mais je n'ai jamais pu savoir au juste jusqu'à quel point j'avais raison (Artaud, 1977:64).³⁴

A questão da linguagem está presente em toda a obra de Artaud; ela está no centro das suas preocupações desde o princípio. Quando conheceu o Teatro do Bali, ele se surpreendeu ao ver um espetáculo que efetivamente prescindia da palavra para se desenvolver. Ali, a dança, a pantomima e o canto substituíam a construção psicológica dos personagens resultando numa cena autônoma, que em nada reproduz modelos externos. Os balineses “realizam, com o maior rigor, a ideia do teatro puro onde tudo, concepção e execução, só vale, só existe na medida de seu grau de objetivação em cena” (Artaud, 1984:71).

Artaud nunca se colocou numa posição de negação do texto. Mesmo quando dizia que era necessário abandonar a “sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Ibidem:94).³⁵ Porque havia nessa afirmação, como fundamento, a necessidade de compreender a linguagem das palavras a partir de uma outra concepção. E é a partir do trecho da carta ao seu psiquiatra citada acima que ele revela sua intuição de uma outra

³⁴ “Sou um ignorante. Durante muito tempo tive a certeza do sentido das palavras, também, até certo ponto, acreditei possuí-las. Mas agora que as *experimentei*, esse sentido me escapa. Por quê? As palavras valiam pelo que eu as fazia dizer, ou seja, pelo que eu colocava dentro. Mas nunca pude saber exatamente até que ponto eu tinha razão.” (Trad. minha)

³⁵ Novarina diz, em uma entrevista, algo muito semelhante: “Je suis à la recherche de quelque chose entre le rythme et la pensée, d'un équilibre entre la vue théorique et le toucher”³⁵ (Novarina; Dubouclez, 2011:160).

maneira de compreender a linguagem: ele estava enganado em relação à posse do sentido das palavras. Quando Artaud se coloca contra o texto, é preciso entender que ele vive um combate contra aquela palavra que se submete ao significado. Porque para ele – e aí reside seu drama pessoal em relação à linguagem – a palavra sempre ultrapassa o seu significado.

Essa questão que ele colocava não exigia uma mera mudança de forma narrativa, ou seja, não era apenas contra a tradição dramática que ele se voltava, mas contra a hegemonia do texto sobre os demais recursos de linguagem da cena e sobre a experiência que o teatro pode proporcionar. A transformação que ele exigia passava inevitavelmente por uma outra concepção da linguagem que, em vez de ser compreendida com uma função descritiva, comunicadora de conteúdos, seria responsável por instaurar uma relação cujo sentido só poderia brotar da experiência, do jogo. A importância do teatro, para Artaud, não estava no relato de fábulas, mas na possibilidade de promover a experiência de uma dimensão outra da vida, um lugar que está fora do universo quotidiano.

Ele despertou para essa questão a partir da sua incapacidade de utilizar a linguagem articulada de forma natural, não pensada;³⁶ ele não encontrava a palavra adequada para expressar seu pensamento, que se recusava a ser descrito. Mas o poeta nunca deixou, não sem sofrimento, de buscar a forma mais precisa para expressar o que se passava em sua cabeça e, na angústia do esforço, ao longo de sua obra – seja nas cartas, nas poesias, nas peças ou nos manifestos – Artaud revelava a palavra como um corpo estranho. Seu discurso tinha o aspecto da fala de um estrangeiro que se esforça por falar uma língua que conhece mal – como a minha impressão ao ouvir, pela primeira vez, *O animal do tempo*, de Novarina. Nessas circunstâncias, costumamos ouvir as palavras que dizemos; pensamos na construção da frase. Quando utilizamos a linguagem como um instrumento de comunicação, temos como foco não as palavras, mas o que queremos dizer. Mas a narrativa de Artaud parece desenvolver-se sem a naturalidade que faz com que a linguagem passe despercebida. A palavra para Artaud é, principalmente, forma sonora, intensidade, ritmo, volume. Antes de querer dizer, a palavra afirma sua presença enquanto possibilidade de dizer. Ela se abre para a percepção daquele que a ouve. A palavra, nessa perspectiva, é trágica, porque não é aquilo que nos possibilita o domínio do sentido, mas,

³⁶ Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots (Artaud, 1968: 20).

“Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Desde o simples fato de pensar até a sua materialização nas palavras”. (Trad. minha)

justamente, a perda. Não é o meio de apreendermos o pensamento, mas a garantia de que este, pela palavra, pode ser lançado e voar livremente. E Artaud tinha total consciência da necessidade de recuperar essa estranheza da linguagem, de recuperar essa tragicidade.

 Ou somos capazes de voltar por meios modernos e atuais a essa ideia superior de poesia e de poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos narrados pelos grandes trágicos antigos [...] ou, então, nada nos resta senão nos entregarmos imediatamente e sem reação, reconhecendo que só servimos para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias (Artaud, 1983:73).

Artaud desejava retomar uma ideia, segundo ele, “superior”, contida na tragédia grega. Não apenas buscar repeti-la, mas retomá-la “por meios modernos”, ou seja, sob uma perspectiva atual. Porque ele via, na tragédia, o princípio da crueldade, tão caro ao seu projeto teatral. Ele via na tragédia uma função social voltada à revelação dos desejos mais primitivos. Via o homem ser devorado por sua palavra, via uma certa ideia de poesia que estaria por trás do relato dos mitos e de sua relação com o tempo presente. Percebia um certo uso da linguagem bem diferente do que estamos habituados, mas que precisaríamos redescobrir, e não repetir. Artaud queria retomar algo que havia se perdido na tragédia ao longo do tempo e que teria sido enterrado decididamente quando os teóricos do período clássico, ao revisitarem a Antiguidade, passaram a considerar o teatro como sinônimo de texto. Ele considerava a mera fruição de uma história uma traição ao princípio daquele acontecimento cênico grego no qual o destino do homem se colocava em questão pela linguagem. Mas não uma linguagem domesticada, subserviente ao homem. Artaud se referia a uma linguagem cruel, surpreendente, trágica, que, à revelia do homem que pronunciava as palavras, voltava-se contra ele, obrigando-o a reconhecer sua fragilidade e sua impossibilidade de conhecer-se.

Artaud não realizou seu projeto. Entretanto, na tentativa de descrever sua necessidade de expressão, permitiu que seus contemporâneos inquietos e seus sucessores inconformados com o aspecto seguro da linguagem pudessem, a partir de seus escritos, experimentar caminhos e realizar construções cênicas que, de inúmeras formas, buscaram a retomada da compreensão da linguagem como uma experiência e não como um meio.

Em um ensaio sobre Van Gogh, Artaud fala da sua pintura como um espaço de criação e não de cópia do mundo. E exalta a concretude de suas imagens que, em vez de buscarem a descrição de temas, edificam realidades picturais, invertendo o modelo e

instituindo a ideia de pintura como uma realidade à qual deveríamos retornar para entender a natureza:

Exclusivamente pintor, Van Gogh, e nada mais,
nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de psicurgia nem de liturgia,
nada de história, nada de literatura nem de poesia,
esses girassóis de ouro bronzeados são pintados; estão pintados como girassóis e
nada mais, mas para entender agora um girassol natural, é obrigatório passar por Van
Gogh, assim como para entender uma tempestade natural,
um céu tempestuoso,
uma planície da natureza,
de agora em diante é impossível não voltar a Van Gogh (Ibidem:142).

É desse jogo que trata a concepção de linguagem descolada de uma função instrumental. De uma expressão que não descreve um modelo. É realidade. Artaud, seus contemporâneos e todos os criadores depois deles puderam dialogar com o Classicismo e com sua ruptura a partir de uma confortabilíssima distância. Um espaço preenchido de experiências fundamentais no que diz respeito à questão da narrativa poética, da tensão entre realidade e ficção e da retomada de uma linguagem entendida como potência. Uma palavra compreendida não mais como uma ferramenta, mas como matéria. Como os girassóis de Van Gogh.

O século XX viu Gordon Craig reivindicar para a cena um espaço abstrato, ou seja, em vez de cenários que descrevessem o lugar da ação, um espaço que sugerisse o lugar da ação, associado ao uso da iluminação que teria a função de criar atmosferas, viu-o ainda evocar a supermarionete, problematizando a figura do ator porque ele não conseguiria livrar-se de sua individualidade psicológica; viu Luigi Pirandello negar a possibilidade de definir os indivíduos pois eles, como a vida, estão em contínuo movimento: são um hoje outro amanhã e, tal como a catedral de Monet, têm um aspecto diferente a partir da perspectiva de cada pessoa que os descreve; o século passado viu também Pirandello dizer que a realidade só é possível na arte; viu Artaud vociferar contra uma narrativa da cena que não conseguia mais tocar senão no intelecto, e reivindicou, por isso, que uma peste acabasse com a “cultura ocidental” para que uma nova concepção de linguagem pudesse ser criada e, junto com ela, um novo teatro; viu Grotowski despir a cena aproximando-se, perigosamente, da dissolução do acontecimento teatral em função da realização de um

ritual no qual o ator se oferece ao público como num sacrifício; viu, também, Beckett despir as palavras até os ossos, revelando-nos a verdadeira matéria de que somos feitos: linguagem. No século XX verificou-se um intenso movimento de busca de uma autenticidade do evento teatral, da valorização do instante e do esfacelamento de uma ideia de Belas Artes – um modelo ideal a ser perseguido – e buscou restituir à criação sua verdadeira vocação: instaurar uma experiência de vida. Tadeusz Kantor, no seu *Teatro independente (1942 – 1944)*, traduz esse espírito de busca de uma cena concreta e real ao desafiar a estrutura da fábula em função da instauração de um jogo essencialmente teatral.

O teatro, a partir do momento em que o drama se realiza em cena, faz tudo para dar apenas a ilusão dessa realidade verdadeira: cortina, bastidores, cenários de todos os gêneros: “topográficos”, “geográficos”, históricos, simbólicos, explicativos, em todo caso capazes somente de uma reprodução secundária, seguida de costumes a fabricar toda uma série de heróis, tudo isso contribui perfeitamente para que o espectador considere a peça de teatro como um espetáculo que se pode contemplar sem consequências morais [...] na posição confortável de um espectador objetivo, com o sentimento de sua própria segurança e a eventualidade de exprimir seu “desinteresse” no caso em que venha sentir-se muito ameaçado.

A gente não contempla uma peça de teatro!

A gente assume inteira responsabilidade ao entrar no teatro.

A gente não pode se retirar. Esperam-nos aí peripécias das quais não podemos escapar.

O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma realidade na cena. Não se pode retocar a “matéria cênica” [...], não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama.

O objetivo disso é a criação no palco não da ilusão [...], mas de uma realidade tão concreta quanto a sala.

O drama não deve “passar-se”, mas “devir”, desenvolver-se sob os olhos do espectador. O drama é um devir (Kantor, 2008:4).

Quando tínhamos nos habituado a pensar o teatro como um lugar de mera fruição de uma obra, o século XX nos despertou para o acontecimento cênico entendido como um espaço vivo, real, que se mostra no presente da plateia. Portanto, ao nos relacionarmos com a obra, não estamos na confortável posição de simples receptores. A obra passa a exigir um comprometimento do espectador em relação ao sentido; porque uma experiência supõe envolvimento, presença, imersão.

E, a audição é efetivamente um sentido que nos coloca no estado de imersão.³⁷ Não foi por acaso que o Maeterlinck propôs o mergulho na sonoridade das palavras em seu Teatro estático: um descolamento da função descritiva da linguagem que apostou na sugestão, na criação de uma atmosfera nebulosa que prescindia da visão instaurando um espaço no qual o ouvinte pudesse mergulhar na narrativa como se estivesse sendo levado pela corrente de palavras. E Novarina, produzindo sua obra a partir de uma perspectiva de aproximadamente um século de distância do projeto simbolista, vai justamente trabalhar o viés no qual a linguagem, em detrimento da descrição, se faz presença. Abrindo mão da função instrumental, vai trabalhar a linguagem como matéria viva; mais do que relatar algo acontecido, ele se propõe a presentificar uma experiência de linguagem.

Música, liberte-nos dos sons e venha se puder dizer que você poderia fazê-lo agora que você sabe que quando minha carne tombou foi eu mesmo que ela pariu imediatamente com uma onda de palavras (Novarina, 2003:21-22).

Novarina diz que, pela música, apreendemos o espaço de outra maneira. É como se uma dimensão se abrisse pelo ritmo, pela melodia, pela harmonia.

A música constrói narrativas, mas não são fábulas, são encadeamentos sonoros que provocam sensações que brotam no instante da percepção. Retomando a narrativa trágica, pela música e pela palavra ambígua, a tragédia embriagava e desorientava o personagem, levando-o a decair, a perder a cadência – um termo aplicado também à música. Segundo Nietzsche, a tragédia é um jogo no qual Apolo e Dionísio trabalham em conjunto: o primeiro, cadenciando, dando forma organizada à fábula que tem a presença e o vigor de um sonho com antepassados que fundaram a cultura; o segundo desequilibrando, pela embriaguez, pela ambiguidade, pela desorientação, pelo lançar-se do personagem às decisões que levam à decadência.

É de uma cadência que se trata a obra de Novarina. De uma música que, como a canção húngara de sua infância, nos lança num duplo tempo: o mais íntimo, o maternal e o mágico, aquele que nos remete à invenção do mundo pelo jogo, pela decifração, pelo prazer.

³⁷ Ao falar disso, lembro-me da clássica cena da Madeleine de Proust na qual paladar e o olfato envolvem o personagem, lançando-o em outro tempo.

Valère Novarina: falar não é comunicar

Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos –, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar (Ibidem:14).

O drama clássico, resultado do mergulho que o classicismo fez na *Poética*, de Aristóteles, com o objetivo de retomar a estrutura da tragédia grega, entendia que, para contar uma história ficcional, em nome da coerência da fábula, da clareza do texto e – palavra cara para a época – da verossimilhança, era fundamental seguir a regra das três unidades.³⁸ A precisão que se buscava na transmissão de um conteúdo – a história – dependia dessas unidades, de uma perfeita ordenação do discurso – a sucessão progressiva das cenas – e de um ponto de vista único – o lugar da ação. A comunicação, apenas através do diálogo, buscava reforçar a ideia de ilusão de que a cena se desenvolvia realmente no presente. A forma dramática, por trabalhar a ação de maneira progressiva, construiu uma linha do tempo na qual o passado justificava o presente e a ação se baseava no princípio de causa e efeito.

A elaboração dessa narrativa utilizava a linguagem como um instrumento capaz de dar a uma história ficcional a ilusão de realidade a partir de uma lógica de sentido imposta ao discurso. Dar unidade ao discurso significava excluir tudo o que pudesse criar ruído na comunicação – ou na ilusão de realidade – confundindo a progressão da fábula, para revelá-la com uma nitidez ideal (e irreal).

Aqui, ao refletir sobre uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea, tornou-se fundamental dialogar com essa tradição dramatúrgica. Ela nos legou uma forma

³⁸ *Unidade de ação* - A peça é a representação de uma fábula, que deve servir de fio condutor. Podem existir numerosos acontecimentos paralelamente a este fio condutor, mas todos devem convergir para o desfecho do fio narrativo.

Unidade de tempo – A cena é uma sucessão de presentes. Qualquer referência ao passado é para situar o presente e deve ser apresentado ao público através do diálogo, nunca uma narração ou um *flashback*. O princípio da elaboração das cenas é o progressivo. Também não se deve fazer o tempo saltar porque isso revelaria a estrutura narrativa.

Unidade de lugar – O espaço é único. Qualquer mudança de espaço na ação em cena pode causar estranheza e revelar a teatralidade do palco. Os dramaturgos irão preferir construir a ação sempre em praça pública por ser um local plausível de ser habitado tanto por nobres quanto pelo povo.

narrativa que, tendo iniciado sua trajetória no Renascimento, resultou no Classicismo francês e alcançou seu ponto alto na busca pela realização da desejada verossimilhança em cena com o Realismo.³⁹ E essa estrutura dramática se tornou um paradigma tão determinante que fez do texto o principal elemento da cena, ao qual todos os demais elementos deveriam servir. Só no fim do século XIX, com o surgimento do encenador, a hegemonia do texto sobre a cena começou a ser contestada e ele passou a ser considerado um elemento da cena entre outros, ainda que, nesse fim de século, seja uma referência importante para a criação da cena.

A técnica da perspectiva linear, também uma herança do pensamento renascentista, veio suprir a necessidade de um instrumento que viabilizasse a representação da visualidade do mundo ordenada segundo um único ponto de vista. Porque a clareza da imagem depende de uma síntese, de unidade, do direcionamento do olhar que exclua todos os eventos que podem proporcionar “ruídos” na comunicação da imagem. Há, portanto, em ambos os discursos (o do texto e o da imagem), o uso de instrumentos precisos com o objetivo de comunicar os temas escolhidos. No texto, a linguagem submetida às regras do discurso, na imagem, a perspectiva submetida à técnica do ponto de fuga.

Mas para Novarina, “falar não é comunicar”. Essa afirmação desvia a linguagem da sua função habitualmente considerada primordial e nos joga num labirinto, num caminho com infinitas possibilidades. Ou num caleidoscópio, com imagens incontáveis. Porque para Novarina, não há diferença entre a escrita e a pintura: “no Ocidente, estão separadas demais. Os atores são pintores” (Novarina, 2003:37). Para ele, tanto o texto quanto a imagem carregam perspectivas, pontos de vista.

Como relatei no princípio deste capítulo, a primeira leitura em voz alta pela atriz de *O animal do tempo* me provocou, justamente, a sensação de estar num labirinto. O texto escrito (ou lido) não chegou a me afetar. Entretanto, ao ouvi-lo, fui levado por lugares inusitados e, devido à estranheza despertada em mim, percebi as palavras “coisificadas”. Palavras que deixavam de ser instrumentos de informação para se tornar peças de um jogo que se desenrolava a partir de uma comunicação precária, ineficiente. E, na repetição dos ensaios, a cada vez que ouvia o texto, novos sentidos mostravam que aquela narrativa não

³⁹ “O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens” (Szondi, 2011:33).

se assemelhava apenas a um rio caudaloso, ela multiplicava seu curso em uma série de afluentes que não dependiam de um rio principal. Porque aquela narrativa não caminhava para um lugar preciso. Ela se espalhava. Revelava, pela profusão de caminhos possíveis, uma necessidade de falar. Um jogo de sentidos, que se desdobrava com uma lógica própria de encadeamento, que me fazia lembrar de Artaud quando ele reclamava para o teatro uma narrativa que obedecesse à lógica dos sonhos, uma construção que absorvesse a ambiguidade e a precariedade da palavra, tomando-as como características e não como defeitos. Um jogo que apostava, principalmente, na palavra falada, porque “não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal” (Zumthor, *Ibidem*:83).

A ordem do discurso que Novarina busca é outra. Não se baseia na unidade, mas na generosidade da dispersão, no distensionamento do fio narrativo, no sentido múltiplo. “Ele gostava da língua alemã na qual há uma só palavra para alvorada e crepúsculo” (Novarina, 2011:39). O início e o fim convivendo numa mesma palavra. Ele gosta de trabalhar com a ambiguidade das palavras como, por exemplo, quando joga com o verbo francês *entendre*, que significa *ouvir* e, também, *entender*. O entendimento que vem pelo ouvido, pela fala, pela palavra lançada no espaço. Ele gostaria também da expressão portuguesa (que se perdeu no Brasil) na qual o sabor tem sabedoria. Um vinho pode saber bem. Saber que vem pela boca: sabedoria dos sentidos. Saber viver, que é diferente de compreender. É estar mergulhado sem uma referência única, porém imerso em todas.

Novarina é orientado por outra perspectiva. Ou, dito de outra forma, são muitas as perspectivas que o orientam. E todas superpostas, todas simultâneas. Há uma proliferação dos pontos de fuga, os pontos de vista se ramificam. Tal como a leitura de Paz para *O grande vidro* de Duchamp, no lugar da clareza do ponto de fuga definido, a transparência que torna visível e multiplica as camadas de superfícies perceptíveis. Para Novarina, “a palavra é perspectiva; ela penetra, derruba e fura: deixa ver através” (2003:66). Ou seja, a palavra deixa ver o espaço que se abre a partir dela. Por isso ela é perspectiva.⁴⁰

O ator, ao falar, projeta as palavras no ar. O ouvinte colhe-as e organiza o discurso a partir da sua percepção. O sentido não depende da fala do ator, mas da percepção desta fala pelo ouvinte – da sua história, de suas preocupações, do contexto no momento da percepção. E, potencializando este jogo, Novarina produz ambiguidades articulando

⁴⁰ Sobre a palavra em perspectiva e sobre a escuta, ver *Traduzindo Novarina - Cena, pintura e pensamento*, de Angela Leite Lopes, no prelo, com publicação em andamento pela editora 7Letras.

imagens reconhecíveis, extraídas do universo da cultura ocidental, com palavras inventadas promovendo múltiplos sentidos, mas também, criando um universo sonoro a partir do ritmo ou da sonoridade das falas ou frases.

O jogo que Novarina propõe envolve pensar o teatro como uma manifestação artística que tem na presença a sua condição. A percepção das palavras se dá no instante. Mas ele lembra que o teatro exige uma presença muito especial, porque o acontecimento cênico nunca é solitário. “O teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos junto” (Novarina, 2003:46). A ideia de presença, portanto, é potencializada por dois motivos:

1. porque supõe não um espectador passivo, que está ali para decodificar uma mensagem, mas um participante que deverá organizar as palavras lançadas pelos atores;
2. porque essa presença se dá em um jogo coletivo, um jogo que acontece no espaço, *junto* com os atores, *junto* com outros participantes.

Novarina, ao criar seu texto, joga com a linguagem levando em conta essa presença coletiva. Ele trabalha a partir da elocução, pois a palavra falada supõe a incorporação do ruído, da falha na recepção. Novarina cria uma dinâmica que inclui além das ambiguidades das palavras, neologismos. Dessa maneira, ele faz com que a cena promova uma experiência, uma imersão, um acontecimento, deixando claro para o espectador que a sua percepção é apenas parcial. Há, na realidade, uma convivência de visões. Ele sabe que são muitas as perspectivas possíveis; pela estranheza da linguagem, sua percepção não pode ser única.

Nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada com a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo (Zumthor, 2014:78).

Portanto, pode-se afirmar que Novarina, especialmente nos seus textos de ficção (e, se uso a palavra *ficção*, é por não encontrar uma palavra melhor), não comunica nada porque cria “uma língua muda, uma palavra negativa” (Novarina, 2011:40), produz uma experiência que, sem sombra de dúvida, deixaria Artaud maravilhado. Através de uma ordenação de palavras que possui uma lógica própria e de neologismos ou recursos de repetição como o uso de números, datas ou de nomes próprios quase alegóricos, Novarina

promove, no contato entre o ator que profere o texto e a plateia que ouve, uma experiência com a própria linguagem. É a linguagem tornada protagonista. Novarina não constrói um conto que se dirige a uma plateia passiva; ele lança uma “onda de palavras” (Novarina, 2007:22), uma avalanche de sentidos que obriga o público a escolher entre duas opções: negar-se à proposta (e se entregar ao tédio até o fim do espetáculo) ou deixar-se levar por uma espécie de encantamento (ou de jogo) promovido pelas palavras. E, para aqueles que escolheram a segunda opção, de dentro do labirinto (ou do caleidoscópio), cabe ordenar as palavras da mesma forma que fazemos com as imagens dos sonhos. Novarina propõe um jogo, uma relação, uma experiência concreta, real com a linguagem. Não quer falar sobre isso.

E, ao usar a palavra encantamento, não me refiro ao efeito produzido pela beleza que possa estar no interior do texto. Não são as “belas metáforas” que encantam. A obra de Novarina não reconhece a metáfora: ela é como aquela música húngara que, mesmo não se fazendo compreender, promovia uma profunda e íntima relação entre a voz de quem canta e a percepção de quem ouve. Não pelo que ela “dizia”, mas pela maneira como tocava os ouvintes. As palavras, a partir de sua presença, de sua elocução, a partir do momento em que são proferidas, lançadas no espaço, tornam-se máquinas de produzir sentidos. Máquinas sem controle, pois quem molda, lapida e burila essa escultura invisível⁴¹ é aquele que ouve.

Nenhuma comunicação ou, se tomarmos a tradição como modelo, uma comunicação extremamente precária, repleta de ruídos. Entretanto, a palavra se impõe como uma potência de criação de sentidos. Muito além (ou aquém) da comunicação: uma experiência, um embate, uma relação. A linguagem sendo devolvida ao seu princípio: ao evocarmos uma coisa por seu nome, nós a trazemos para perto. E quando queremos levar conosco para sempre uma lembrança, nós a nomeamos.

⁴¹ Joseph Beuys (1921-1986), visando à criação de uma teoria sobre a escultura, trabalhou a partir do seguinte conceito: *pensar é esculpir*. Ou seja, em uma experiência artística, o sentido da obra está naquilo que é vivenciado pelo espectador. Porque para Beuys, a arte não está na forma elaborada pelo artista, mas no espaço entre a obra e aquele que a olha.

Não significa que não há elaboração por parte do artista. Ele também relacionará sua visualidade do mundo com os materiais à sua disposição. Beuys era um artista com forte viés político. Entretanto, ele quer sublinhar que não há, na relação entre a obra e o espectador, uma mensagem a ser transmitida. Política será a experiência e não o conteúdo do discurso. A obra deve promover um jogo no qual a linguagem, longe de ser um instrumento mediador, é a matéria que construirá uma relação. A escultura invisível é o resultado da experiência que tem na memória (do artista e do espectador) sua realização.

A obra de Novarina não é resultado de uma desconstrução da linguagem. Se a obra de Beckett escavou a linguagem levando-a até o fim, até o silêncio do sentido, até onde falar, não importa o quê, fosse a única forma de existir, para Novarina, o mundo brota, do silêncio, pela fala. Ele redescobre o vigor da linguagem ao construir uma narrativa, por assim dizer, despida de pessoa, uma fala desindividualizada que afirma a vida pelo jogo, pela relação que a linguagem instaura entre falantes e ouvintes, uma fala que devolve a linguagem ao mundo e que assegura o mundo como o espaço no qual é possível deixar a linguagem falar, falar, falar.

Animais, quando minha mãe morreu e me furou no meu fundo no meio, eu já tinha os cérebros azuis em escuro e o dia fuste preto de folhas. Mas Deus que era bom na época viu a coisa e recolocou minha carne no lugar: tive minhas dores, na barriga intensamente luz por todo lado, a vida de repente, e eu comecei imprudentemente a deslocar meu sujeito no espaço existente. Aspirando o ar de maneira estapafúrdia e extirpando de cada matéria todo o ar sutil que seu silêncio contém.

Mas esse tempo só teve um tempo pois minha carne recomeçou a vestir carne e eu nu. E eu soube ser quem sou. Eu fechei grande a boca aberta todo e cada um de meus pensamentos que vivem reclusos no interior. Eu sou João que sou ao falar. Animal nascido de uma cadeira preta cujas quatro patas esquadrejadas exprimem num transporte cômico o drama de espaço diretamente. Eu sou o animal caído do debaixo para quem a terra é sem seus pés. Eu sou João que dança com os pés que sabe fazer uma grande dança do mundo sem saber os braços. Música, liberte-nos dos sons e venha se puder dizer que você poderia fazê-lo agora que você sabe que quando minha carne tombou foi eu mesmo que ela pariu imediatamente com uma onda de palavras. Cinco de carne de trinta de setembro: eu sou o homem a quem nada aconteceu, bem entre as três guerras durante as quais a paz sobreveio. Vivi sem resultado (Novarina, 2007:21-22).



SEGUNDA PARTE

Pensar, fazer

Ao reler o passeio pela minha trajetória, percebo uma oscilação no discurso sobre a construção dos espetáculos que tende ora para uma análise predominantemente teórica, ora para uma descrição da realização prática. Conheço encenadores que se atêm à fábula e desenvolvem a construção da sua cena em torno dela. Mas, por algum motivo obscuro que esconde uma certa inadequação, sempre me faltou esse pragmatismo. O fato é que todos os espetáculos que encenei foram orientados por uma reflexão que determinava o trabalho desde a escolha do texto até o acabamento da encenação. Não havia uma intenção prévia; não era um projeto trabalhar dessa maneira. Era uma espécie de metodologia em processo: um método de encenar que era elaborado junto com o desenvolvimento da encenação. E só agora, tendo esse recuo no tempo, posso afirmar que, desde o princípio da minha trajetória, não consigo mover-me sem um conceito para perseguir. É preciso formulá-lo antes de iniciar os ensaios. E é na busca pela formulação que se dá a escolha da peça a ser trabalhada. E essa necessidade persiste ainda hoje. Tornou-se crônica.

Entretanto, isso não significa que preciso saber, no princípio de um processo, como será a forma final da encenação. Apenas tenho necessidade de nomear a ideia para poder, junto com o coletivo de criação, construir seu rosto. Ao longo do processo a formulação inicial vai se transformando, encontrando uma dicção mais clara. A ideia inicial muda sempre. Porque o trabalho da encenação não é ilustrar a ideia ou descrevê-la. Quando falo em construir um rosto para o que antes era apenas nome, quero dizer que a definição dos elementos da cena (espaço, cenário, figurino, desenho de luz, música, tratamento do trabalho dos atores) tem como objetivo revelar, da maneira mais adequada, o “aspecto da ideia”, muitas vezes, incluindo suas contradições. As encenações que realizei, longe de buscarem a descrição de uma questão – ou a sua resposta – tinham como objetivo, apresentar, construir a questão cenicamente. Portanto, posso dizer que a minha prática foi, ao longo de toda a minha trajetória, uma reflexão. Os espetáculos resultaram em formas de pensar sobre uma determinada questão, resultaram em escritas construídas também, mas não prioritariamente, com palavras. Talvez por isso eu trabalhe buscando o inacabamento, a revelação da estrutura que sustenta o espetáculo.

Existe no jargão teatral a expressão “solução cênica” que se refere à transposição do texto para o palco. Jamais gostei dessa expressão exatamente porque ela restringe o

espetáculo a uma tradução, por meios cênicos, da fábula. Em *Quando nós os mortos despertarmos*, de Ibsen, na última cena, os protagonistas são colhidos por uma avalanche. Em um debate com a plateia após uma leitura pública do texto um espectador me perguntou que solução eu daria para a avalanche final, pois esse era o desafio que o texto apresentava para o encenador. Na verdade, eu nem tinha atentado para essa dificuldade, pois não pensava em reproduzir a avalanche no palco. Estava mais interessado no seu sentido dentro da narrativa do espetáculo. Eu a compreendia como um gesto do autor interrompendo a ação e trabalhei-a como um elemento narrativo e não como um acontecimento a ser reproduzido em cena.

Meu processo de construção nunca partiu da premissa de que o discurso do espetáculo se baseia exclusivamente na fábula, como se o conteúdo estivesse garantido pela narrativa textual e a tarefa do encenador fosse encontrar formas interessantes que reiterassem esse conteúdo. Considero que a encenação é a construção de uma linguagem própria da cena. E, como já vimos, essa linguagem não se limita ao texto. A fábula, quando existe, não passa de uma linha narrativa entre outras, porque o texto é apenas um dos elementos da cena. Ele, a princípio, não é mais importante do que o espaço, o ator, a música. Os elementos da cena não são acessórios a serviço do texto e, na verdade, um espetáculo é feito de muitas linhas narrativas que, dependendo da construção, podem convergir, cruzar-se ou caminhar paralelamente. Os elementos precisam ser elaborados de modo a se constituírem como formas que revelam a questão que está sendo trabalhada, como formas que trazem a ideia impressa em sua superfície. Por isso, considero fundamental que haja uma questão a ser construída pela cena e não um conteúdo a ser comunicado pelo texto. As fábulas – e elas são sempre bem-vindas – devem surgir da articulação dos elementos cênicos. Retomando uma ideia repetida à exaustão na primeira parte desta tese, a linguagem não está a serviço da fábula; o trabalho do teatro não é buscar boas maneiras de contar uma história.

O trabalho de encenar, enfim, não é a busca de “soluções cênicas” para um texto. A cena deve ter uma narrativa própria que articula também o texto. É preciso buscar a lógica dessa articulação. Mas não me refiro à lógica como uma estrutura que serviria de modelo para o discurso, mas uma lógica própria do discurso, uma lógica interna que orienta o encadeamento do discurso e que é estabelecida pela própria obra. Porque a sequência de cenas num espetáculo não é aleatória.

O acontecimento cênico é uma experiência de realidade, é uma estrutura que produz sentidos a partir do encontro com a plateia. E é sempre uma experiência de linguagem. Uma ideia, uma imagem ou qualquer outra motivação é sempre um ponto de partida para a reflexão. E o que será construído na sequência de cenas é justamente essa reflexão. O espetáculo não é o resultado da reflexão. A cena não é a descrição do pensamento, mas o desdobramento do próprio pensamento. Minhas escolhas para a cena, portanto, são feitas a partir da busca pela adequação formal à questão que está sendo trabalhada. Não busco uma forma que, de alguma maneira, ilustre ou explique, busco uma estrutura na qual ao ver a cena, vejo o pensamento. A disposição no trabalho de encenação não visa a beleza formal ou a originalidade da forma. A busca é fundamentalmente pela síntese e pela clareza. Encenar, portanto, não é exercitar a criatividade, mas construir uma estrutura narrativa, com uma lógica própria, a partir de uma questão.⁴²

Teoria e prática: tensão

Essa maneira de construir os espetáculos me obrigou a organizar a narrativa de modo a tornar visível a reflexão sobre o processo de criação dos meus trabalhos. Mas nunca procurei produzir teoria, sou encenador. Pela maneira como minha trajetória artística se encaminhou, acabei ocupando, no panorama teatral da minha geração, um espaço ambíguo que não pertence inteiramente nem à teoria como a academia a concebe, nem à prática, como os artistas a compreendem.

Nas últimas décadas, especialmente nas universidades, temos discutido a respeito da convivência entre a teoria e a prática na criação artística. Alguns afirmam que a distinção entre esses âmbitos da produção de conhecimento é saudável, pois se a prática repousa sobre a ação intuitiva, a teoria teria a tarefa de traduzi-la racionalmente e organizá-la com interesses pedagógicos. Outros se perguntam: mas seria a prática artística uma atividade fundamentalmente intuitiva? E seria papel da teoria tornar inteligível a reflexão “contida” na obra de arte?

A importância dessa reflexão nasce da mudança de perspectiva na criação artística. Até meados do século XIX, a construção do espetáculo se baseava no aprendizado das

⁴² Relacionando essa reflexão com minha trajetória, relembro meu primeiro trabalho profissional, *O olhar de Orfeu*, que foi precedido de um estudo cênico chamado de *Esboço do olhar de Orfeu*. Ao fazer um balanço do trabalho final, gostava muito mais do *Esboço* – que revelava de forma seca a estrutura que sustentava nossas questões na época – do que do resultado final que, devido à beleza exuberante do cenário que contrastava com a vegetação, toda a reflexão desaparecia deixando à vista apenas a plasticidade das cenas.

técnicas utilizadas nas realizações artísticas – técnicas que atendiam a um conceito geral de visualidade. Os pintores, por exemplo, aprimoravam sua técnica copiando os grandes mestres do passado – trabalho que resultava numa releitura do tema que na maioria das vezes tinha apenas o exercício técnico como objetivo. O aprendizado se dava, obrigatoriamente nos ateliês ou nos museus. No teatro, o aprendizado do ofício do ator exigia a observação do trabalho dos colegas mais experientes e, ao ser integrado ao elenco de uma peça, o aprendiz se formava no exercício da profissão e na repetição do espetáculo. A partir do final do século XIX, a base da criação foi se tornando progressivamente conceitual. A operação artística resultava não mais de um contato direto com técnicas tradicionais ou com modelos extraídos do mundo, mas de discursos e reflexões sobre o mundo e sobre a arte. A obra passa a dialogar com a percepção de uma memória cultural e vai abandonando o conceito geral de visualidade para se tornar criação de um indivíduo que procura imprimir na obra uma perspectiva pessoal sobre o mundo, buscando não a reprodução, mas uma criação cujo modelo é ela mesma. A obra, deixando de ter o mundo como modelo e abandonando a técnica geral de reprodução compreendida como uma chave de avaliação artística, passa a ser fruto de uma visão particular, torna-se reflexão do artista em sua relação com o mundo. Ela se torna a concretização de um processo fundamentalmente conceitual. E, sendo ela resultado de uma perspectiva pessoal, torna-se importante pensar sobre a motivação que impulsiona a criação. Daí a aparente necessidade de explicitação da reflexão sobre a própria obra.

Entretanto se, por um lado, o artista, de modo geral, considera que a teoria reduz a obra a uma mera interpretação – o que nem sempre é verdade –, o teórico, também de um modo geral por outro lado, considera que a obra, por se tratar de uma visão particular, exige uma contextualização. O teórico, nessa perspectiva, considera que sua função é fazer a mediação entre a obra e o público. É como se sua tarefa fosse explicar a obra, torná-la inteligível ao público.

Este é o ponto que precisa ser esclarecido: por um lado, reconhecer que a obra prescinde do discurso que a “explique” e, por outro lado, perceber que o próprio movimento de produzir arte hoje – momento em que os modelos foram destronados –, pede que se produza reflexão sobre esse movimento de produzir arte. A reflexão, portanto, é chamada a pensar sobre as motivações que levam à produção da obra e não sobre a obra. Esta fala por si.

A abordagem que procura decifrar “o que a obra quer dizer”, promove a separação entre forma e conteúdo, atribuindo à forma a função de instrumento do discurso e, ao conteúdo, a “mensagem”, que, segundo esse modo de compreender a arte, é o que mais importa. Ora, em arte, forma e conteúdo são inseparáveis e a investigação sobre a obra precisa sempre levar isso em consideração. A forma nunca é um modo de dizer. Ela própria é expressão. A forma não significa algo, não é o signo de algo que está em outro lugar. Para Kandinsky, “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior” (Kandinsky, 2008: 11). Ou seja, ela é o que se quer dizer. Pensar sobre a obra, escrever sobre uma obra é realizar, na escrita, uma experiência, um embate. Não é uma explicação, é uma reflexão motivada pela obra.

E o meu trabalho, justamente, procura construir, em cena, a estrutura de uma reflexão. Foi esse modo de trabalhar, essa necessidade de verbalizar as questões que determinou a minha inadequação entre os colegas acadêmicos e entre os colegas “do teatro”: acadêmicos me interpelaram para que eu escrevesse como artista e artistas estranharam meu interesse em falar e escrever sobre meu processo de criação. Entretanto, se esse desajuste me deixou desconfortável por algum tempo, a ambiguidade que provocava o incômodo, hoje, revela uma surpreendente coerência no encontro com a frase de Novarina: *falar não é comunicar*.

Novarina e a perda de si: a renúncia

Há uma beleza e uma coragem na narrativa de Novarina: ele abraça a tarefa de produzir sentido, mas sem dominar, sem determinar precisamente o discurso que será percebido. Ele lança a palavra sem o pão-durismo do desejo de acertar em um alvo, mas com a fartura da dispersão. Se a fala tradicional deve eliminar ruídos para tornar preciso o objetivo, restringindo a multiplicidade dos sentidos, a fala de Novarina, ao contrário, absorve os ruídos, integra sonoridades, agrupa ou inventa palavras, abre espaço, não o limita. Ele lança a palavra para que o espectador a articule: a palavra é uma janela que se abre para uma paisagem cujo ponto de fuga será definido pelo ouvinte. Nesse jogo, Novarina não diz. Ele se apaga para deixar reverberar a linguagem enquanto potência. Do autor fica apenas, na lembrança, o gesto inicial. De concreto fica a palavra percebida, fica a experiência da cena cujo sentido é de propriedade da memória do espectador.

A palavra, em Novarina, está desligada do processo de compreensão proposto pelo discurso tradicional. Não há uma significação anterior à elocução do texto. Levinas, em sua reflexão sobre a significação do discurso, diz que:

Merleau-Ponty, entre outros e melhor que outros, mostrou que o pensamento desencarnado, que pensa a palavra antes de a proferir, o pensamento que constitui o mundo da palavra, associando-a ao mundo – previamente constituído de significações, numa operação sempre transcendental – era um mito. [...] O pensamento opera, portanto, como que no “eu posso” do corpo. Actua pois aí, antes de se representar ou de constituir o corpo. A significação surpreende o próprio pensamento que a pensou. (Levinas, 2014: 201)

Porque segundo ele,

O sentido é o rosto de outrem e todo o recurso à palavra se coloca já no interior do frente a frente original da linguagem. [...] A significação é o Infinito, mas o infinito não se apresenta a um pensamento transcendental, nem mesmo à actividade sensorial, mas em Outrem; faz-me frente e põe-me em questão e obriga-me pela sua essência de infinito. Esse “qualquer coisa” que se chama significação surge no ser como a linguagem, porque a essência da linguagem é a relação com Outrem.” (Ibidem: 202)

Ou seja: a atribuição de sentido ao discurso só se torna possível num jogo que exige o “frente a frente” e que se põe em questão numa relação ética. Para Novarina, “o teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos junto” (Novarina, 2003: 46). Porque “falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum” (Levinas, ibidem: 66). Nada mais político! O discurso, por essa perspectiva, só adquire significado no jogo entre as esferas participantes da experiência. Porque a palavra que se apoia no mito da significação anterior à sua elocução pertence a uma esfera única, pertence a um universo fechado que supõe a integração do outro àquela mesma esfera. Só os “iniciados” naquela significação participam desse jogo cifrado. Mas o jogo se frustra porque é um mito, segundo Merleau-Ponty, porque a percepção do outro “surpreende o próprio pensamento” de quem imaginou deter uma significação precisa. Novarina, ao desprender-se da posse do sentido, oferece a palavra como um tema que é, também, da esfera do outro – ou, transpondo para a experiência do teatro, de todos os outros. Há uma produção de sentido que decorre da experiência do “frente a frente”. Entretanto, essa palavra, cujo sentido brota da experiência, não está destituída de racionalidade. Ao contrário, “o racional não se opõe ao experimentado. A experiência absoluta, a experiência daquilo que a nenhum título é *a priori* – é a própria razão” (Levinas, ibidem: 215).

Há, nesse modo de pensar a linguagem, uma saudável insegurança com relação ao discurso que, nessa perspectiva de não haver um sentido *a priori*, aguarda pela sua recepção para ser significado. Isso acarreta uma outra perspectiva de pensamento sobre os personagens que irão constituir a dramaturgia a partir dessa concepção. Beckett trabalhava personagens desfeitos, cuja unidade, antes garantida por uma construção psicológica, estilhaçou-se. O seu discurso aponta para a ausência, para a falta de algo ou alguém que já teria estado ali. Para ele, algo se perdeu – e, precisamente, o que se perdeu foi o sentido. Beckett trabalha os personagens como se fossem uma cicatriz de alguém que já se foi, como uma sombra de alguém que já não está mais ali de onde brota a fala. Deleuze atribui à narrativa beckettiana, um esgotamento de toda possibilidade: “O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (Deleuze, 2010: 67).

Se em Beckett o personagem se mostra como a lembrança de alguém que não está mais ali, como a imagem do não mais possível, Novarina propõe um homem fora de si. Este homem fora de si não reflete a lembrança de um personagem porque sua identidade, em cena, importa menos do que sua fala. É apenas um jogo no qual os atores se lançam. O mundo, nesse jogo, é o próprio espaço cênico que não pretende aludir nem mesmo a um mundo destruído, como a imagem de algumas peças de Beckett sugere. Ele é um personagem esvaziado, “sem ninguém dentro” (Novarina, 2011: 31) que fala, que lança as palavras no espaço. Não para dizer algo, mas para afirmar que a fala está ali. Se a fala em Beckett vem carregada com uma atmosfera vazia, esgotada e em permanente angústia, em Novarina a fala é a feliz constatação de que o sentido é algo construído pelo outro e não há melhor brinquedo para preencher o vazio do que construir sentidos, muitos, mas sem que eles se enrijeçam e adquiram o aspecto e o peso de uma fala verdadeira. Pirandello, em 1922, já havia denunciado o personagem de base psicológica como uma ilusão produzida pelo ponto de vista do outro, e sua existência como uma invenção do discurso⁴³. Artaud e, mais tarde Grotowski, embora numa disposição diferente, chamavam a atenção para a

⁴³ “PAI – Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos!” (Pirandello, 1999, p. 197)

“PAI – O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser ‘um’ mas não é verdade – é ‘muitos’, senhor, ‘muitos’, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – ‘um’ com este, ‘um’ com aquele – divertidíssimos! E com a ilusão de ser sempre ‘um para todos’, e sempre este ‘um’ que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade!” (Pirandello, 1999, p. 203)

necessidade de esvaziar o ator, para que ele se mostrasse sem o “alguém social” construído ao longo de sua vida. Eles buscavam um ator que, esvaziado de individualidade pudesse se apresentar como um elo entre a palavra e o público. Portanto, não há novidade na proposta de Novarina em relação ao trabalho do ator. Entretanto, a estrutura narrativa que apresenta é uma abordagem generosa na medida em que ele abre mão de ser dono do discurso, na medida em que produz uma fala sem ninguém dentro. A palavra francesa *personne*⁴⁴, da qual Novarina lança mão sempre que pode, torna ambígua a emissão do discurso na medida em que aquele que fala está e, ao mesmo tempo, não está ali onde está a fala; palavra que coloca o sentido da fala num lugar indeterminado entre a elocução e a percepção.

Assim, a ideia de perda que deu início à minha trajetória com a encenação de *Olhar de Orfeu* encontra sua variação mais recente. Orfeu, em sua impaciência volta-se para ver se Eurídice ainda o segue. Com o gesto, ele a perde para sempre. E por não poder se livrar da perda, revivendo-a diariamente, abandona a música e é devorado pelas bacantes. As ninfas não perdoam quem as abandona.⁴⁵ Novarina renuncia ao domínio da palavra entregando-a à possibilidade dos sentidos. E segue seu canto na liberdade de não esperar nenhum lucro desta empreitada. Ele só espera que alguém (ou *personne*) ouça e dê sentido a essa fala. Portanto, se Orfeu se fechou ao canto por ter perdido aquela que dava sentido à sua vida, Novarina, por seu lado, se abre ao canto na certeza de não haver apenas um sentido na vida, mas tantos sentidos quantos possam ouvir sua palavra soprada.

A ideia de perda que, há algumas décadas, aparecia em minha trajetória com o aspecto da angústia, reaparece agora com o sentido da generosidade e da entrega, como uma atitude ligada à liberdade de não ser portador de nenhuma verdade. Essa renúncia ao domínio do sentido é justamente o oposto do desejo da narrativa clássica que visava, a partir do discurso, transmitir um conhecimento das coisas. Esta renúncia é o mesmo que entregar sua fala, seu conhecimento à percepção e ao conhecimento do outro. É uma atitude de humildade e de generosidade em relação à sua fala.

⁴⁴ Ângela Leite Lopes, ao traduzir essa palavra, sublinha a ambiguidade que essa palavra traz em benefício de uma ambiguidade que interessa a Novarina: “*Personne pode significar tanto pessoa, alguém, quanto ninguém*” (Novarina, 2003: 22).

⁴⁵ Em *Peer Gynt*, de Ibsen, quando Peer retorna à sua terra velho e pobre, tem um momento de acerto de contas com tudo o que ele abandonou em busca de si mesmo. Dentre as formas abandonadas, encontra-se com os cantos que não cantou. Elas proferem uma maldição: *Nós, as canções que não foram cantadas, / Te maldizemos sem arrependimento / Almas áridas que não soubemos / Comover teu sentimento. / Nunca ninguém escutou nossa doce melodia / Numa noite de lua e poesia / Por isso maldito seja quem nos matou!* (Ibsen, cópia reprográfica)

Novarina entre o pensamento e a ficção

Novarina renunciou “a qualquer ideia de expressão, de troca, comunicação, mestria, aprendizado. Ele teria querido desaprender, não falar mais uma língua que dita, que nos foi ditada” (Idem, 2011: 19). Ele renunciou àquela língua que descreve o que se pensa para reencontrar uma “língua muda”, uma língua negativa, uma língua que se perde ao falar. Sua escrita está fora da estruturação do discurso que tem seu objetivo na comunicação; ele abre mão do conteúdo, de uma mensagem a ser transmitida. Seu pensamento não supõe uma pedagogia, não tem uma finalidade. Porque para Novarina, “a língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito (...). Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua” (Ibidem: 40).

Quando a perda deixa de ter um sentido negativo, quando passa a se ligar ao sentido de liberdade, compreender a linguagem como instrumento de comunicação torna-se uma redução extrema. Porque, da mesma forma que “fomos feitos pela língua, com a língua”, o mundo é refeito a cada nova elocução. É ao falar que revelamos a perspectiva a partir da qual vemos o mundo e a realidade está nessa elocução. Nesse sentido, pensar o mundo e inventar o mundo são construções semelhantes. Entretanto, o senso comum considera pensamento e ficção como movimentos excludentes. Como se não houvesse relação entre eles pois o primeiro teria um compromisso com a realidade e o segundo apenas com o que não é verdadeiro.

Ao refletir sobre a relação entre pensamento e ficção, sou imediatamente remetido a duas questões que motivaram a criação de dois espetáculos da minha trajetória profissional: a convivência entre ficção e realidade e a superposição de várias perspectivas, relativizando a ideia de realidade e de ilusão. Ambas as questões deixam transparecer uma ameaça: misturar duas dimensões não nos permitindo distinguir se sonhamos ou se estamos acordados.

A primeira questão motivou a criação de *O marinheiro*, de Fernando Pessoa. Nesse espetáculo, uma moça conta para duas outras jovens a história de um marinheiro que, naufragado, sozinho numa ilha, para superar sua solidão povoa a ilha imaginando ruas, lojas, pessoas, toda uma cidade e seu movimento. O relato da moça é tão absorvente que afeta as ouvintes de tal forma, e tal é a força de realidade da invenção do marinheiro, que todas – inclusive aquela que conta a história – passam a duvidar de suas existências diante

da possibilidade de serem, elas também, uma invenção do marinho. Nessa poesia dramática de Pessoa, realidade e ficção se misturam ameaçadoramente envolvendo as personagens num delírio que só é interrompido com a suspensão do relato. Para dar concretude à desorientação provocada pela história, a minha encenação se desenrolava sobre um palco giratório que intensificava o ritmo à medida que o sonho do marinho avançava. As atrizes, sempre sentadas em cadeiras giratórias, rodavam em sentido contrário ao do palco, intensificando a sensação de que viviam no limiar entre o sonho e a vigília, entre a realidade e a ficção.

A segunda questão me levou ao rompimento com unidade narrativa e visual – e, conseqüentemente, com a segurança da comunicação – na encenação de *A filha do teatro*. Nesse espetáculo, muitas informações eram fornecidas simultaneamente pelas tarefas executadas em cena pelas atrizes, pelo texto e pelo vídeo. Como a plateia também era posicionada nos dois lados do espaço cênico, esse trabalho criava múltiplas possibilidades de leitura do espectador, dependendo do elemento no qual ele concentraria sua atenção. Se a tradição determinava que o discurso da cena deveria ser unificado, claro, com um ponto de fuga bem definido a partir do correto uso da técnica da perspectiva linear, aqui o discurso utilizou uma série de diferentes perspectivas superpostas, oferecendo tantas possibilidades de horizontes quantos pudessem olhar a mesma paisagem. Muito longe de construir uma ilusão de realidade, *A filha do teatro* se oferecia como uma realidade essencialmente teatral. Realidade na qual o espectador estaria, também, mergulhado.

E quando, no fluxo da escrita desta tese, retomei Novarina ao dizer que “somos feitos pela língua, com a língua”, as duas questões, já referidas na primeira parte, se fizeram presentes mais uma vez. Porque somos linguagem, discurso; somos a imagem que pudermos descrever. Mas a múltipla perspectiva, associada à ideia de convivência entre realidade e ficção, resulta numa narrativa que se constrói a partir da polifonia, da convivência de muitas formas de discursos, da “con-fusão”. E essa narrativa que oferece muitos pontos de fuga, torna-se um discurso que não faz uma escolha sobre seu objetivo. É uma narrativa que acaba por não falar de nada além dela própria, é uma articulação que chama a atenção para a própria linguagem e não para um conteúdo.

Novarina não se preocupa com a descrição do objeto do discurso, não se preocupa com a veracidade da sua narrativa. Antes de tudo, visto que fomos feitos pela língua e com a língua, ele aposta que é a própria linguagem – entendida como o que brota entre aquele

que fala e aquele que ouve – que irá construir o sentido e não alguém que fala através da linguagem. Sua narrativa é construída a partir de uma mistura da língua quotidiana com uma língua inventada; utiliza verbos, muitas vezes, conjugados numa lógica de quem não domina a língua e ignora verbos irregulares. Isso resulta em uma mistura de tempos e acaba por instaurar um espaço próprio. O único tempo real é o presente da cena, o momento em que a cena acontece. Sua narrativa instaura uma dimensão na experiência da cena que é essencialmente teatral.

Com a ruptura das regras da construção do discurso, cada obra precisa ser pensada como a construção de um novo organismo que possui uma lógica própria. Porque a lógica está na própria articulação da narrativa, está no seu encadeamento.

E não é por acaso que se costuma encenar os textos “teóricos” de Novarina. Em sua escrita, a linha que divide a teoria e a dramaturgia é bastante tênue. *Carta aos atores*, por exemplo, que é uma reflexão sobre a atitude do ator no embate com a palavra, escrito a partir dos ensaios de *O ateliê voador*, se tornou um trabalho radiofônico realizado por Jorge Silva Melo e *O teatro dos ouvidos*, que encenei em 2011, é uma narrativa criada para uma emissão radiofônica realizada pelo próprio Novarina.⁴⁶

Muitos de seus textos escritos para a cena, originaram outros textos refletindo o seu processo de criação e a reflexão que orientava as encenações desses textos: *Le drame dans la langue française* é o diário a partir de *La lutte des morts*; *Pendant la matière* são notas tomadas durante a escrita de *Vocês que habitam o tempo*; *La quatrième personne du singulier* ecoa a construção de *Le vrai sang*. Não são textos teóricos que explicam as peças teatrais, são narrativas que povoam o pensamento enquanto a cena está sendo concebida. Não importando o destino, eles carregam uma marca estrutural e revelam construções reflexivas, em cujas imagens e argumentos o autor evoca sempre elementos da filosofia ocidental e da tradição judaico-cristã. Falam da palavra como princípio, lançam mão de vocábulos em línguas que já desapareceram e evocam a linguagem como tudo o que existe. Por isso tenho imensa dificuldade em classificar seus escritos como teóricos ou de ficção. Porque mesmo quando seus textos têm apenas a intenção de refletir sobre a cena, pelo fato de não estarem à distância da cena, pela estrutura da narrativa que revela pouco interesse em separar pensamento e ficção, são atraídos para a cena. Porque se não foram escritos para a cena, na medida em que buscavam dialogar com as demandas da encenação e da

⁴⁶ Le Théâtre des Oreilles, Atelier de criação radiofônica foi ao ar em 22 de junho pela France Culture - Radio France.

elocução das palavras pelos atores, foram escritos pela cena, pela busca da compreensão da potência das palavras quando proferidas.

Renunciar à ideia de que a escrita é um instrumento de difusão do pensamento significa aproximar conteúdo e forma ao ponto de se colarem e não haver mais diferença, não haver mais “dentro”. É trazer a ideia para a superfície da palavra. Se isso parece acarretar na perda de eficiência na comunicação do pensamento, essa perda é aparente porque o resultado é sempre a produção de múltiplos sentidos. Porque o pensamento, antes do desejo de colocá-lo no papel, é da ordem da multiplicidade, porque ele se desdobra: uma imagem leva a outra e a outra.

Ao encenar Novarina é preciso compreendê-lo como um autor que trabalha a palavra como uma fala que instaura, ao mesmo tempo, a dúvida sobre o sentido das palavras e a certeza de haver, na fala do ator, algum sentido. Como se tivéssemos a certeza de haver percebido algo e, ao mesmo tempo, a dúvida sobre a possibilidade de reproduzir o que foi percebido. A narrativa de Novarina, que ele mesmo gosta de chamar de uma “onda de palavras”, trabalha tornando a própria linguagem o mote da fala e o protagonista. Disse, na primeira parte, que em Beckett, a fala se fala. Com Novarina, a fala diz o discurso que se mostra. Em sua escrita, em algum momento, a estranheza que se percebia no princípio se dissolve, torna-se fluente, musical e inspira uma lógica cuja experiência é, num primeiro momento, da ordem da sensação, mas em seguida, compreende-se o jogo proposto. Sua narrativa possui uma lógica que lhe é própria: o sentido da fala se faz real no presente, ao chegar aos ouvidos, e convida o espectador a tomar parte nesse jogo. Sua narrativa é jogo. E seu objetivo não é falar sobre o jogo, mas jogar.

Assim, reflexão e ficção convivem em seus textos. Por isso, toda a sua obra – tanto aqueles textos que buscam refletir sobre uma determinada peça quanto o texto que está sendo escrito para o palco – é material para a cena. Se, como vimos, os gregos da antiguidade pensavam a linguagem como a potência que torna visível o destino dos homens, para Novarina, a palavra é a força que une pensamento e ação. Porque nós “levamos o mundo na nossa boca ao falar” (Novarina, 2003: 19).



O papel do ator... do encenador...

Estamos chegando perto do início do processo de construção do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*, que integra essa investigação. Mas, antes de entrar na preparação para os ensaios, visando a equalização do coletivo de criação com relação a conceitos importantes que elegeremos como ponto de partida e que nos servirão de orientação no processo de trabalho, há uma questão sobre a qual gostaria de refletir: o papel que Novarina reclama para o ator no seu teatro.

O teatro convencional trabalha dentro de um sistema cuja estrutura obedece a certos sinais de orientação. Como já vimos, o senso comum cultiva a ideia de que a linguagem na arte deve guardar uma função comunicativa. Ou seja, cultiva a ideia de uma obra que deve transmitir conteúdos considerando-os mais importantes do que a presença do próprio acontecimento teatral. E minha experiência de trabalho no Rio de Janeiro atesta que, ao divulgar um espetáculo, visando atingir o público de forma abrangente, falar do trabalho pode ser uma tarefa difícil. Essa é uma fase que todos os artistas inseridos no panorama profissional estão sujeitos e obriga o encenador, em dado momento da produção de um espetáculo – normalmente muito próximo da estreia, quando ele já está bastante estressado – a conceder entrevista ao assessor de imprensa da sua produção, que precisa desse encontro para elaborar o texto que irá apresentar o espetáculo para os veículos de comunicação. Essa é uma experiência que pode proporcionar muitos constrangimentos no caso de o encenador não estar preparado para o tipo de perguntas que o profissional da divulgação poderá fazer. “Quantos quilos pesa o figurino?”; “a atriz precisa ficar quantos minutos sem respirar debaixo da água?”; “a história é baseada em fatos reais?”; “a rede em cena foi confeccionada por um pescador de verdade?”; “o ator decorou tudo em quanto tempo?”; e a pergunta fatídica e obrigatória: “o que você quer dizer com essa nova encenação?” Mas a culpa não é do assessor. Há profissionais de divulgação muito bem preparados e críticos em relação ao seu âmbito de trabalho. O problema são os veículos de comunicação cariocas que estão sempre mais interessados nas curiosidades que envolvem a encenação do que propriamente nas ideias que estão sendo trabalhadas no espetáculo. E o assessor de imprensa precisa cumprir seu papel: conquistar alguns centímetros por coluna na matéria de estreia do caderno cultural da semana ou conseguir uma nota nas colunas

sociais ou na agenda cultural da TV. É um trabalho duro e que depende fundamentalmente da cabeça do editor dos suplementos culturais dos diários e dos semanários.

Mas, ainda sobre esse sistema de comunicação, não é raro que eles elejam figuras importantes que determinam em que medida uma obra é digna de ser assistida. Em geral, críticos ou (expressão também temerosa) formadores de opinião que emitem juízos que podem, às vezes, abreviar a carreira de um espetáculo um pouco mais ousado do ponto de vista da pesquisa de linguagem. Ao escolher um espetáculo, o grande público utiliza, além dessas referências oferecidas pelos meios de comunicação, outras a respeito do encenador – o que dá a ele uma certa notoriedade. Enfim, essas referências são construídas a partir de uma análise intelectual baseada no senso comum, fundamentada na abordagem da obra a partir de parâmetros criados dentro de uma lógica que pouco ou nada tem a ver com a experiência do evento teatral. E Novarina procura demarcar, em sua obra, um posicionamento claro em relação a esse sistema que valoriza um contexto construído por figuras que, sem deixarem de ser importantes, orbitam em torno da apresentação, dando pouca importância para o instante da experiência da cena.

O teatro é um estrume rico. Todos esses encenadores que montam, esses vasculhadores que ficam colocando as camadas de cima por cima das camadas do fundo, toda essa geringonça que fica botando banca de teatrinho, feita com a acumulação dos depósitos de restos de antigas representações das posturas dos homens de antigamente, chega, glosa da glosa, rápido, viva o fim desse teatro que não para de ficar comentando a si mesmo e enchendo nossos ouvidos, orelhas e parótidas com glosas de glosas, em vez de estender suas bandeiras sobre a imensa massa de tudo que é dito, que hoje vai se acentuando, que puxa e repuxa a velha língua imposta, no barulho espantoso das línguas novas que empurram a velha que acaba cedendo porque não aguenta mais!

É o ator que vai revolver tudo isso. Porque é sempre no mais lesado que a coisa vem. E o que ele leva, o que o leva, é a língua que a gente vai ver enfim saindo pelo orifício. O ator tem o seu orifício como centro, ele sabe disso. Ele ainda não pode dizer isso, porque a palavra hoje, no teatro, só é dada aos encenadores e aos jornalistas e o público é educadamente convidado a deixar seu corpo pendurado no vestiário, e o ator, bem amestrado, é gentilmente solicitado a não foder com a encenação, a não perturbar o desenrolar chique do jantar, a bela troca de sinais de convivência entre o encenador e os jornais (sinais de cultura reciprocamente enviados).

O encenador chefe quer que o ator se coce como ele, quer que ele imite seu corpo. É isso que dá a “noção do todo”, o “estilo da companhia”; ou seja, todos devem imitar o único corpo que não se mostra. Os jornalistas são loucos por isso: ver em toda parte o retrato falado do encenador que não ousa aparecer. Mas o que eu quero é que cada corpo mostre a doença que vai levá-lo.

Todo teatro, qualquer teatro age sempre e com muita força sobre os cérebros, abala ou perpetua o sistema dominante. Eu quero que minhas percepções mudem com o teatro. O fim do sistema urge. Tem que urgir! Urge que se coloque um fim, que comece a queda do sistema de reprodução vigente. (Novarina, 2005: 13-14)

Novarina, com sua metralhadora giratória, atira contra os sinais contemporâneos que formatam, de modo redutor, a potência transformadora do teatro. E responsabiliza, especialmente, a prática que marcou o século passado: a supremacia do encenador sobre os demais artistas envolvidos na criação do espetáculo. Essa função foi alvo de muitas críticas, no final do século XX, tanto por parte de atores como de dramaturgos. Nelson Rodrigues, em sua cáustica ironia, reclamava dos encenadores dizendo que “um diretor inteligente — eu digo inteligente para homenagear esses cavalheiros, se o diretor inteligente cair de quatro, ele não se levanta mais —, quando escreve a apresentação do programa, é um filósofo alemão” (Rodrigues, 2012: 54). Sua principal reclamação se devia a mudanças que os encenadores costumavam fazer no texto. Novarina, num sentido diferente do de Nelson, quer devolver a palavra àquele que a profere: o ator. Mas além disso, ele compreende o teatro como ação política. Acredita que a experiência da cena seja transformadora. Para ele, como para Tadeusz Kantor, como já se disse aqui, “a gente não contempla uma peça de teatro! A gente assume inteira responsabilidade ao entrar no teatro. A gente não pode se retirar. Esperam-nos aí peripécias das quais não podemos escapar” (Kantor, 2008: 4). Portanto, para ambos, a experiência teatral está além do simples fruir de uma fábula ou da compreensão de metáforas. Para eles, a experiência da cena é uma experiência originária. Não em uma dimensão mística ou metafísica, mas em uma dimensão presencial, concreta da narrativa. A responsabilidade à qual Kantor se refere é a de levar o espectador a ocupar seu lugar no jogo que, para além do aspecto estético, é da esfera da ética, é do âmbito relacional, uma experiência de ser e de estar ali, no presente do acontecimento cênico. Novarina e Kantor falam aqui de um conceito de teatro que se localiza na relação entre o público e os atores, relação que realiza uma experiência de linguagem.

Uma relação conquistada pela reflexão cênica que atravessou todo o século XX.

Uma suspensão do fluxo para um breve recuo

O conceito de encenação e, mais especificamente, o papel do ator na cena, sofreu uma grande mudança ao longo do século passado. E, para entender o papel que Novarina quer atribuir ao ator, me parece fundamental perceber a trajetória feita pelo encenador e como ele se tornou uma figura hegemônica dentro do processo de criação do espetáculo.

A função surgiu no século XIX, precisamente no momento em que a busca pela construção, em cena, de uma ilusão da realidade chegou ao seu auge com o Naturalismo. O encenador aparecia como aquele que iria coordenar os criadores de cada elemento da cena no sentido de dar unidade ao quadro cênico, buscando a perfeita ilustração do texto: o lugar, a luminosidade, a ambientação sonora, a adequação dos figurinos à época em que a peça se desenrolava, a construção do personagem tendo como modelo o homem do cotidiano, com suas ações compreendidas a partir de uma motivação psicológica. Com a chegada do encenador o texto deixou definitivamente de ser sinônimo de teatro, pois os demais elementos é que iriam produzir, em cena, a ilusão de realidade. Mesmo que o texto ainda fosse a referência a partir da qual o espetáculo iria se constituir, o encenador era o responsável pela “tradução cênica” que era operada com os demais elementos. Portanto, a fábula não dependia mais apenas da descrição em palavras pois ela seria construída com a articulação das diversas áreas de criação. O arco de prosa passou a ter a mesma função da moldura de um quadro renascentista construído a partir da técnica da perspectiva linear: separar a realidade da plateia e a ilusão da realidade produzida pelo espetáculo. A linguagem da cena não se constituía mais exclusivamente de palavras.

Como já vimos na primeira parte, a reflexão que levou alguns dramaturgos e encenadores a questionar a concepção tradicional da linguagem na virada do século XIX para o XX está na gênese da ascensão em importância dessa nova função na prática do teatro. Aqueles artistas insatisfeitos reclamavam do Realismo que utilizava os elementos visuais e sonoros (cenário, luz, figurinos, sonorização) como meros acessórios descritivos que reiteravam e davam volume ao que o texto dizia. O encenador procurava, por um lado, maior autonomia dos elementos cênicos em relação ao texto e, por outro, o dramaturgo procurava uma estrutura narrativa que pudesse recuperar a potência da palavra. Maurice Maeterlinck, um dos principais autores do Simbolismo, elaborou o conceito de “drama estático” no qual o movimento viria das palavras. Como já vimos, o objetivo era sair do âmbito do visível para alcançar, pelas palavras, uma dimensão invisível da vida.

No início do século passado, as artes visuais, rompendo com o modelo de construção baseada na imitação, estavam destruindo paradigmas. No teatro, nenhuma área de criação estava satisfeita com o papel que deveria desempenhar na encenação. O texto, assegurado desde o classicismo como o elemento fundamental da cena, tornou-se o principal foco de questionamento. A ordem do discurso revelava-se insuficiente para dar conta da realidade. Era preciso encontrar uma articulação menos limitada e mais abrangente ou, dito de outra forma, menos preocupada com a artificial precisão do discurso e mais atenta aos naturais ruídos que se revelam no jogo que a linguagem teatral, por ser produzida no presente, produz. Era preciso correr o risco de construir discursos ambíguos, produzir menos explicações das paisagens narrativas e mais silêncios. Em vez de descrever com precisão, sugerir – e, repetindo a frase de Mallarmé citada na primeira parte, *le suggérer voilà le rêve!* (Huret, 1891: 1).

Então, por um lado, o encenador – função já reconhecidamente fundamental na tarefa de dar unidade à cena – começava a buscar uma nova estruturação da cena que tornasse possível fugir à mentira da imitação para encontrar uma realidade exclusivamente cênica, por outro lado, o dramaturgo buscava uma estruturação da linguagem que revelasse, sem descrever, temas abstratos e genéricos como a morte, o passado, o vazio, as forças ocultas que convivem com as formas visíveis.

Trabalhando com elementos concretos além das palavras, o encenador começa a expandir o conceito de linguagem. Todos os elementos da cena, incluída a palavra, passaram a se entrelaçar para formar um tecido teatral. Uma urdidura concreta, que tinha realidade em si mesma e não se constituía como uma cópia cujo modelo estava fora do teatro. E, ao pensar a linguagem como uma experiência concreta, no presente – especificidade do teatro – colocava-se em foco o ator, sua elocução e sua dança. O ator passava a ser uma preocupação para além de sua fala: seu corpo retomava a importância que se tinha perdido quando o foco se concentrou na recitação do texto. Se o encenador era aquele que iria orquestrar os elementos da cena construindo sua “dicção”, era o ator que assumia o centro de sua preocupação com essa construção. Porque ele era, por um lado, elemento da cena como o cenário ou o figurino, mas por outro lado era um criador, como o cenógrafo ou o figurinista. Entretanto, diferentemente destes, era também seu próprio material. E, se os demais elementos reclamavam autonomia na virada do século XIX para o XX, com o ator não seria diferente. Assim como o texto havia perdido seu lugar

hegemônico em relação à cena, o ator não era mais apenas um veículo do autor. Ele era o próprio movimento da cena que precisaria ajustar sua criação à ideia do encenador.

Assim, no auge da crise que tinha, em seu centro, o questionamento da linguagem como veículo, o ator se configura como um problema. Para que o encenador pudesse reger a orquestra na contramão da tradição, para que ele pudesse construir uma cena autônoma, cujo modelo não seria exterior a ela própria, era preciso pensar o papel do ator nesse projeto.

Gordon Craig, em *Da arte do teatro*, no artigo “O ator e a supermarionete”, fala nos seguintes termos do seu projeto de um novo caminho para o teatro: “O objetivo do teatro considerado como um todo é restabelecer a sua arte. E para isso é preciso, antes de tudo, renunciar a essa ideia da personificação, essa ideia da imitação da natureza; enquanto ela subsistir, o teatro nunca se libertará” (Craig, s/d: 103). E ainda, para situar o trabalho do ator neste projeto, apropriou-se de uma fala de Eleonora Duse, grande atriz da época: “Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores, todas as atrizes morram de peste. Por causa deles a atmosfera está viciada, a arte é impossível (Ibidem: 106).” O encenador inglês considera que o ator não seria capaz de realizar a despersonificação necessária para, em cena, poder representar uma ideia porque não acredita que ele possa se desvincular de sua própria individualidade. Por isso reivindica a figura da supermarionete, que seria capaz de obedecer às propostas estéticas do encenador sem atribuir individualidade ao personagem.

Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural, o gesto natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o ator. É o que acontecerá um dia e gosto de ver certos diretores de teatro encarar desde já essa ideia. Suprima-se o ator e arrebatareis a um grosseiro realismo os meios da cena florescer. Não haverá mais personagem viva para confundir, no nosso espírito, a arte e a realidade; personagem viva em que as fraquezas e os frêmitos da carne sejam visíveis. O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de “*supermarionette*” – até que tenha conquistado um nome mais glorioso (Ibidem: 108-109).

Embora esse texto seja lido, especialmente pelos atores, como um manifesto contra o ator, vejo-o, ao contrário, como um manifesto que reivindica o surgimento de um novo ator. E olhando a partir de uma perspectiva atual, esse é o caminho que o trabalho do ator irá tomar. Da desconstrução do personagem empreendida por Pirandello até o completo

esvaziamento psicológico das figuras beckettianas, os personagens serão constituídos apenas de palavras que não chegarão a defini-los, mas garantirão sua existência porque alguém as profere. Esse alguém é o ator que, sem reproduzir o personagem a partir de um modelo exterior ao teatro, garante sua existência cênica. Craig anunciava algo que ele mesmo ainda não podia antever.

Além de Craig, outros encenadores irão mergulhar na mesma insatisfação com a linguagem e na busca por um ator capaz de compreender seu trabalho como uma composição. Meyerhold, na mesma época, elaborou, a exemplo de seu mestre Stanislavski, um caminho no qual o ator pudesse ser efetivamente um criador e não um mero mediador entre o texto e a plateia. Porque segundo ele, “Toda arte é a organização de um material (...) A dificuldade e a especificidade da arte reside no fato de o ator ser, ao mesmo tempo, material e organizador (Meyerhold, 2009: 101).”⁴⁷ E, para vencer essa dificuldade, o treinamento dentro da técnica da Biomecânica se tornava essencial.

O ator de Meyerhold trabalhava numa perspectiva estética. Seu esforço era conseguir ter um “olhar de fora”, ou seja, uma observação analítica sobre seu trabalho. Para isso, a Biomecânica – método de treinamento que tinha como base a ampliação das possibilidades técnicas do ator – dava subsídios para que ele tivesse total domínio e consciência do corpo e sua relação com o espaço para construir seus movimentos a partir de diferentes pontos de equilíbrio e com apurado sentido musical. O objetivo era criar um personagem que tivesse uma existência cênica e não construir uma figura copiada do mundo. Nesse sentido, o encenador é aquele que vai orientá-lo porque esta é sua função: incorporar à criação da cena este “olhar de fora” para manter todos os elementos em coerência com um conceito que envolve todos.

A função do encenador foi criada para servir de maestro na composição da cena que passou a incluir, além do texto, todos os elementos, visuais e sonoros, na construção da linguagem teatral. Essa função coincidiu com o Naturalismo que lançava mão dos elementos para ilustrar e reiterar o texto teatral, dando a ele uma ilusão de realidade. Entretanto, em seguida, o encenador, ao questionar a cópia do real como modelo, iniciou um período em que o teatro se voltou para a construção de uma cena cada vez mais conceitual. Uma cena que, a exemplo dos girassóis de Van Gogh, teria uma existência autônoma em relação ao mundo. A realização de uma cena autônoma em relação ao mundo

⁴⁷ Tradução minha.

determinou o surgimento de um ator cujo trabalho não compreenderia mais a imitação de um indivíduo. Seu trabalho precisava dar corpo a uma ideia que se integraria à trama, ao tecido teatral, à narrativa concreta da cena.

O encenador teve um papel fundamental no sentido de pensar sobre a linguagem no teatro e expandi-la transformando todos os elementos da cena em fios de uma trama que formariam o tecido do discurso. Dessa forma, todos os elementos expressivos da cena encontraram-se num mesmo nível de importância, sem que houvesse uma hierarquia entre eles. Salvo o próprio encenador que, não sendo um elemento da cena, torna-se o articulador da criação dessa linguagem cada vez mais concreta.

Depois de algumas décadas em que o encenador exerceu sua soberania sobre os demais elementos da cena, no limite entre aquele que determinava o que o ator deveria fazer e aquele que abre espaço para o ator propositivo e criador, surgiu Grotowski que recuperou uma prática do início do século XX para aplicá-la, em novo contexto, ao trabalho do ator: a performance.

“Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro”

(Cage, apud Cohen, 2007: 38)

A performance é uma arte de fronteira – um acontecimento entre a ficção e a realidade, entre a vida e a construção artística. Segundo Renato Cohen (ibidem: 38), a performance está ligada à *live art*, que é arte ao vivo, mas que também pode ser traduzido por arte viva. Nesse sentido, ela nasce do movimento que visa tirar a arte de sua função estética e jogá-la no mundo, na vida. Não é uma técnica a ser aprendida, não é um procedimento que objetiva um resultado estético. É um conceito. É uma reflexão tornada situação real, no presente. A performance se impõe como um modo de se relacionar com a produção artística, lançando-a no cotidiano.

Na gênese dessa prática está o Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti, publicado no *Le Figaro*, em 1909. Este texto uma declaração de guerra, uma ruptura radical com a estética tradicional, uma quebra com a segurança do discurso e com a beleza idealizada. Marinetti elencou onze motivações para o posicionamento dos jovens artistas do século XX, em relação às novas exigências que a arte impunha. A título de ilustração, resgato aqui apenas algumas das suas reivindicações:

1. Queremos cantar o amor do perigo [...].

2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia.
3. Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro. [...]
7. Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. [...]
10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo [...]

Estas poucas linhas do manifesto traduzem de forma imperativa as demandas por respostas que arte do início do século XX produzia. Foi um momento de mudanças extremas no cotidiano e nas relações sociais: o rápido desenvolvimento da tecnologia, as tensões políticas e econômicas que conduziram à primeira grande guerra... enfim, a desconstrução do projeto classicista de um mundo idealizado estava no cerne de uma nova relação do homem com o mundo. Uma relação que buscava não mais camuflar, mas ao contrário, revelar a realidade da forma mais crua. Artistas das mais diversas artes se juntaram ao futurismo em recitais poéticos para declararem a ruptura com os conceitos convencionais. O Futurismo se difundiu pela Europa e influenciou a criação artística nos anos seguintes a partir de diferentes movimentos como o surrealismo e o dadaísmo que absorveram o ideal de transformação das relações entre a arte e a vida.

Nos anos 1930 – coincidindo com o advento do nazismo e o fechamento da Bauhaus pelo regime em 1933 – o movimento se expande e chega a Nova Iorque que, a partir da criação da Black Mountain College, em 1936, se torna um importante irradiador de experiências realizadas a partir do conceito de performance.

Com o florescimento da contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *Aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell de *de-collage* (prevalecendo a fusão). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance* (valorizando a atuação). (Ibidem: 43)

No cerne do movimento, estava a luta pela desconstrução de valores tradicionais ligados à obra de arte e à vida, aproximando essas duas esferas. Isso significa que a ação tinha em vista novas orientações não apenas em relação à criação artística, mas também em relação a posicionamentos pessoais e valores sociais. Explicitava-se a rejeição do conceito

de arte como objeto e da obra como um produto de consumo. Nesse sentido, por querer estar presente na vida e interferir diretamente na moral e nas relações sociais, o movimento tinha um componente fortemente político.

Nesse momento, em todas as áreas da produção artística experimental, o corpo adquiriu uma importância fundamental e o conceito de linguagem passou a ser construído, por um lado em uma luta contra a instrumentalização e, por outro, numa busca pela presença, pela imediatidade na relação entre o gesto e a obra. A ideia de construção de um projeto futuro, por ser resultado de uma projeção intelectual, de um ideal, é abandonada em benefício da experiência do prazer do instante, do improvisado, do impulso. É a supremacia do acaso contra o projeto idealizado. Merce Cunningham na dança, John Cage na música, Jackson Pollock na pintura, Samuel Beckett na dramaturgia experimentam o esvaziamento do conteúdo, a desconstrução de um entendimento da obra de arte como portadora de mensagens, edificantes ou não, e a afirmação do gesto físico, do ato presencial. O Living Theatre, valorizando o presente, desafiou o público a participar de suas encenações fazendo do acontecimento cênico algo imprevisível, entregue ao acaso e ao desejo dos participantes no instante da cena. As ideias de Antonin Artaud voltaram à pauta e Jerzy Grotowski, em seu Teatro Laboratório, desenvolveu o conceito de Teatro Pobre.

O Teatro Pobre era um processo negativo de criação. Em seu artigo *Em busca de um teatro pobre*, ele explica o fundamento de sua proposta investigativa focada no trabalho do ator:

Estudei todos os métodos principais de treinamento do ator da Europa e de outras partes. [...] Poderia citar outros sistemas teatrais, mas o método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas dessas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou de um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. [...]

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-o alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o

impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios. (Grotowski, 1976: 2-3)

Em vez de construir a cena a partir de cada elemento, ele se perguntava quais seriam os elementos indispensáveis para o acontecimento cênico. Radicalizando, ele chegou ao mínimo necessário: o ator e o público. A partir daí Grotowski começou a elaborar uma reflexão sobre o teatro que resultaria numa completa revisão do papel do ator na cena. Em vez de buscar a representação do personagem, o ator deveria, a partir de um intenso treinamento elaborado pelo encenador polonês, despir-se das máscaras ou defesas pessoais construídas ao longo da vida para que, livre de bloqueios que impediriam o acesso à sua intimidade, seu corpo pudesse absorver e responder, sem qualquer interferência, aos estímulos, ideias e relações que a situação da cena evocava. Esse treinamento, além de proporcionar ao ator uma total consciência corporal, visava ainda à ampliação das capacidades vocais a partir de exercícios que sensibilizavam as caixas de ressonância do corpo. E, tomando esse domínio técnico como instrumento, o ator poderia acessar áreas, em seu corpo, inalcançáveis pela racionalidade, lugares de uma intimidade intocável e inexprimível.

Em poucas linhas, o trabalho do ator, seria não apenas esculpir em seu corpo, com sua voz ampliada, a função teatral do personagem na trama, mas instaurar um jogo com a plateia que é da ordem da memória coletiva. Um mergulho em uma experiência originária buscando recuperar, no teatro, a função dos antigos rituais. Como o próprio Grotowski costumava dizer, o ator deve trabalhar no sentido de fazer da encenação um veículo para acessar uma outra dimensão da vida.

E a plateia, por seu lado, estaria dimensionada, fisicamente, na encenação. O espaço da plateia, portanto, era definido a cada espetáculo pois, se ela é um dos elementos fundamentais do acontecimento cênico, a definição de sua perspectiva sobre a cena, no embate com o ator, deveria ser levada em consideração. Em *O príncipe constante*, por exemplo, o espetáculo era visto por cima de uma paliçada de madeira construída em torno do espaço cênico. A sala comportava trinta espectadores que se esforçavam para espreitar o espetáculo como se estivessem em atitude proibida ou como se observassem animais dentro de um cercado ou ainda como se assistissem a uma cirurgia num curso de medicina.

Ou seja, os espectadores, colocados como *voyeurs*, por estarem numa configuração circular também se viam nessa atitude observadora. Portanto, tornavam-se parte do acontecimento cênico. O público era um elemento da cena que, imbuído do seu papel, espiava o desenrolar da ação na esperança de perceber alguma revelação que justificasse sua posição dentro do espetáculo. A plateia não mantinha com a cena uma atitude casual; era um ativo participante do jogo proposto. E seu papel estava previamente definido pela encenação.

O trabalho do ator exigia que ele não se colocasse na disposição de representar um personagem diferente dele mesmo – que é como se entende a criação do papel numa perspectiva tradicional. Ele repetia uma partitura de movimentos que não estava baseada na construção da ilusão de um indivíduo. Ao ator cortesão – aquele que exhibe uma série de técnicas ou, em último caso, exhibe a si próprio – Grotowski contrapunha o ator santo, que se despia de suas resistências e máscaras sociais para apresentar-se ao público sem qualquer proteção, revelando-se da forma mais pura, transparente, de certa maneira, livre de si mesmo, de sua individualidade. A este ator, que não representa mais um personagem, mas vive-o em seu corpo, o encenador polonês chamava de *Performer* para diferenciar sua ação da atuação tradicional que buscava imitar um certo indivíduo a partir da construção de um personagem com gestos e características de comportamento cotidianos e que repetia, a cada sessão, essa construção. Eis o princípio fundamental do *Performer*: estar inteiramente no presente.

O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é um espetáculo. Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas. (Grotowsky, 2015)

O desafio era a fusão, em seu corpo, de vida e obra; ator e personagem. E retomar essa experiência, a cada sessão, com o frescor da primeira vez. Fazer do acontecimento cênico um embate no presente. O ator concebido por Grotowsky, portanto, procurava superar o conceito de representação na relação com o personagem e com o público para revelar o ser humano em todo o seu vigor trágico.

A ideia de performance tornou-se um elemento de reflexão para a prática do teatro nas décadas finais do século XX. Para Josette Féral, hoje, “uma estética da presença se

instaura” (Ferral, 2015). O fazer, o acontecimento no presente, adquire precedência sobre o projeto estético. “O teatro se distanciou da representação” (Ibidem).

Esse projeto de trabalho que busca se distanciar da representação, concebido a partir do conceito de performance e que, portanto, se realiza absorvendo a imprevisibilidade da presença, é um desafio para o ator por exigir dele um comprometimento físico e pessoal, sem a mediação de uma técnica de representação, no jogo com a plateia. E essa forma de atuação cresceu tanto na virada do século XX para o XXI que podemos dizer que sua prática gerou um segmento artístico que trata a performance como um novo gênero. Entretanto – é importante observar porque se trata de uma particularidade fundamental – um gênero que não resulta em um produto artístico comerciável. A performance, como em sua gênese, é compreendida como um modo de intervenção sobre o real, com toda a carga política que esse movimento sugere e em todas as dimensões de percepção que se puder imaginar: é a criação de uma situação que faz com que o espectador se perceba inserido na realidade cotidiana a partir do estranhamento. É uma ação realizada no presente, é um gesto trágico na medida em que, realizado, não pode ser corrigido. Na performance a linha que separa criação e vida é extremamente tênue. Uma linha que deseja ser inexistente; uma linha visível apenas na medida em que sua visibilidade faz do acontecimento uma questão a ser refletida.

A investigação empreendida por Grotowski evidenciou um caminho de compreensão do conceito de performance como um modo de trabalhar não apenas com a intervenção cênica baseada no improviso, mas também com uma dramaturgia cuja criação antecede à apresentação. O ator *performer* é aquele que se oferece à plateia, revelando, sempre com o frescor da primeira vez, não sua individualidade, mas a percepção de traços de humanidade, impressos em seu corpo, descoberto nos ensaios. Entretanto, a proposta de Grotowski vai desdobrar-se na abertura de um caminho que irá trabalhar a ideia de presença, não apenas do ator e da plateia, mas também da própria narrativa. A presença de uma palavra cujo sentido se revela como o elemento que une o ator e o público.

A dramaturgia será “contaminada” pelo desejo de presença, resultando num discurso que não terá um sentido anterior ao momento da apresentação. Esse é o caminho para compreender a concretude da palavra em Novarina. Ele produz uma dramaturgia que aposta no presente do acontecimento cênico como o tempo de instauração das imagens (ou do sentido) que a narrativa vai evocar. Sua dramaturgia, para além da escrita, deposita seu

sentido na elocução da palavra. Coloca o espectador na posição daquele que irá dar sentido à performance, aquele que testemunhará o acontecimento cênico como a experiência de uma arte de fronteira – um acontecimento entre a ficção e a realidade, entre a vida e a construção artística.

O ator deve “saber morder”

Novarina, já no final do século XX, reivindicava, portanto, não mais um ator que se enquadrasse em um conceito estético, mas um ator livre da condição de mediador. Não mais um instrumento nem do autor nem do encenador. O período da hegemonia do encenador foi importante para que pudéssemos compreender que os limites do teatro são extremamente elásticos, que a linguagem da cena não cabe nas regras do perfeito discurso, que a cena exige autonomia não para comunicar uma mensagem, mas para instaurar um espaço de convivência entre a ficção e a realidade. Foi importante, também para reforçar a ideia de que o ator não está em cena para revelar suas qualidades, mas para ocupar seu lugar como o elemento cênico que irá deflagrar o acontecimento teatral. O encenador cumpriu o seu papel. Foi importante para que se verificasse que a fábula não é uma condição, nem o discurso conceitual uma prioridade.

Com o encenador orquestrando os elementos e, principalmente, pensando sobre o papel do ator, pudemos repensar sobre a principal especificidade do teatro: ser ao vivo, acontecer no instante, ter realidade no presente. E Novarina insiste que quem está presente é o ator que entoa o texto, que dança as palavras e o espectador que irá dar sentido a essa dança. Para ele, não mais uma narrativa que busca descrever o mundo. Não uma palavra que, fora do mundo, à distância, poderia vê-lo, apreendê-lo e comunicá-lo idealmente em sua totalidade, mas uma palavra que vem de dentro do mundo e, estando dentro, não pode ver o mundo todo. Pode percebê-lo, intuí-lo e, ao ser falada, revelar o mundo ao redor, revelar que estamos imersos no mundo sem possibilidade de ter dele uma ideia global. Essa palavra não reitera um mundo preexistente, ela traz uma potência, um vigor que torna o mundo possível. Sempre, a cada experiência, mais uma vez, possível. Segundo Novarina, “nós levamos o mundo na nossa boca ao falar” (Novarina, 2003: 19). Ou seja, a palavra no teatro, como a performance, está no presente, no instante, na articulação, na boca do ator, dentro do mundo.

E, se no início do século passado o ator precisava ser sacudido e acordado para ocupar o seu lugar, hoje ele está desperto e livre para usar a palavra e “morder o mundo”.

Morder porque o mundo deixou de ser uma ideia para ser presença. Ele está aí. A expressão “morder o mundo” não é metáfora, é uma ação que deve ser realizada com todo o apetite possível.

Decidido a iniciar o relato do projeto de encenação de *Vocês que habitam o tempo*, objeto desta segunda parte da tese, fui levado pela escrita à afirmação de que foi-se o tempo em que o encenador determinava, sozinho, o resultado da encenação. Antes do surgimento de sua função, o espetáculo era definido pelo dramaturgo e, no fim do século XIX, o encenador reivindicou uma escrita cênica feita não mais exclusivamente de palavras. Olhando em perspectiva a partir do século XXI, ao pensar o teatro como um acontecimento no presente, percebo que, em cena, o que importa é o ator que fala e dança. Claro que o espaço onde ele se encontra e a luz que permite que se veja apenas o que se quer deixar ver continuam sendo importantes. Assim como é inegável que o encenador exerce, ainda hoje, a função fundamental de garantir unidade conceitual entre os elementos que constituem o espetáculo. Mas a plasticidade da cena só tem vigor se expuser o ator. É ele o organismo vivo que confere movimento e vida à cena e às palavras que profere.

A cena é do ator. Não para que ele possa “brilhar” – expressão antiga que remonta ao tempo das divas que se preocupavam, antes de tudo, com sua indumentária e com a beleza do “bem falar” e que fazia com que Eleonora Duse ansiasse pela “peste” que os dizimaria a todos. A cena é do ator para que, no jogo com o público, ele refaça a mágica da linguagem que é, pela fala, produzir sentido.

E o papel do encenador é possibilitar a ocupação da cena sob essa perspectiva. Entretanto, o sistema contra o qual Novarina vociferou algumas linhas atrás (Novarina, 2005: 13-14) vige ainda e exige combate. Esse combate muitas vezes assume a forma de uma revolta contra o papel do encenador, mas não se trata de uma disputa. É preciso compreender que, neste momento, não ocorre uma “tomada do poder” pelos atores, mas a elaboração de uma consciência na qual as funções – do encenador, inclusive – são todas fundamentais na construção da cena. Acabou o jogo de hierarquia das funções. O que importa é a proposta conceitual que se criará no diálogo de toda a equipe. E o livre trânsito das palavras que o ator irá proferir depende de uma certa liberdade, de uma certa autonomia que ele deverá construir neste diálogo. E se, nas apresentações, ele é soberano e

livre, essa liberdade exige um compromisso com a proposta geral, com o outro em cena, com a equipe e com o público. O ator é responsável pelo jogo que a cena irá proporcionar. A individualidade do ator não tem nenhuma importância e, por isso, sua função não é “brilhar”, mas compreender-se como importante peça que fará com que a linguagem reverbere no espaço.

Trata-se de considerar a linguagem como protagonista. A cena não tem como objetivo apresentar um personagem ou um indivíduo que está movido pela trama. Ao pensar na importância de deixar a palavra falar, o ator tem a simples tarefa – de difícil execução por exigir que ele se livre do “sistema dominante” – de impulsionar a palavra em direção à plateia.

Se afirmo que o tempo do encenador que determinava por onde o ator deveria caminhar já passou, é porque considero que é chegado o tempo do encenador que caminha junto, que sabe ouvir quem fala. Sabe que ouvir como ressoa a palavra é mais importante do que ensinar o sentido e dizer ao ator como se diz. E o seu papel na relação com o ator é perceber e assinalar o momento em que o prazer do jogo de falar se desvia. Porque se o ator esquece que o sentido deve brotar da relação com a plateia e pensa carregar, ele próprio, uma mensagem, esse ator irá trair o jogo. O encenador deve estar atento para que o jogo não seja traído. Porque nessa perspectiva, o ator precisa estar sempre na disposição de oferecer a palavra, nunca na disposição de dizer alguma coisa.

Grotowski dizia ser um “*teacher of Performer*”. Talvez seja essa a função do encenador hoje. Não um professor no sentido tradicional, quando o mestre sabia e o aprendiz deveria ouvir a palavra do mestre. Mas um parceiro na criação que seja, em relação ao espetáculo, não mais do que um acelerador das sabedorias do ator, o facilitador de uma potência. A partir da compreensão da proposta que Novarina nos traz, o papel do encenador é preparar o terreno para que o ator abra mão da construção de uma interpretação pessoal das palavras que profere para que possa dar concretude à sonoridade das palavras, lançando-as para o público que é quem, efetivamente, irá atribuir sentido à experiência de linguagem proposta pela cena.



O projeto de encenação

E chega o momento de encontrar, mais uma vez, Novarina no palco. *Vocês que habitam o tempo* é o novo desafio proposto para integrar esta tese.

Todo processo de criação é um mergulho num espaço ainda desconhecido e, portanto, de difícil verbalização. Quando a proposta de trabalho tem, como ponto de partida, a construção de um espetáculo a partir de um texto cuja estrutura narrativa é tão pouco habitual como a obra de Novarina, esse mergulho no desconhecido se torna ainda mais vertical. A busca pela adequação das palavras à cena se faz ao longo do processo onde a equipe experimenta várias formas até verificar se estão ou não no caminho que foi intuído inicialmente. O espaço entre a ideia inicial e o resultado do processo é sempre uma trajetória fragmentada que precisa ser pavimentada pouco a pouco e, à medida que avança, vai se tornando cada vez mais nítida. Todo processo de criação é feito de escolhas que se faz entre acertos e erros.⁴⁸

Breve nota sobre a formação da equipe

O processo de criação é mais ou menos facilitado de acordo com a experiência conjunta do grupo de trabalho. Como o Curso de Doutorado em Artes da Universidade de Lisboa tem um caráter teórico-prático, propus como projeto de pesquisa a criação de um espetáculo. Vindo do Rio de Janeiro, não conhecia profissionais na cidade, mas por considerar que o doutorado interessaria às escolas e faculdades que integram o curso por fomentar o trabalho prático em suas licenciaturas, esperava contar com o suporte, especialmente da Escola Superior de Teatro e Cinema, por concentrar os estudantes de teatro. Com esse objetivo, elaborei e enviei à direção da Escola uma proposta de oficina aberta aos alunos. Mas, para minha surpresa, nunca obtive qualquer resposta. Esse fato sinaliza que o apoio institucional não seria tão fácil. Percebia, desde já, as dificuldades que me esperavam no momento de realizar meu projeto de encenação.

⁴⁸ Em *Um retrato de Giacometti*, James Lord acompanha o artista num processo completo de criação de uma de suas esculturas. Giacometti constrói e desfaz a matriz em argila inúmeras vezes até encontrar a forma que procurava – e que traz sua marca esculpida nas inúmeras obras anteriores. Ou seja: apesar de a forma final se assemelhar à de suas obras anteriores, cada processo é um caminho de descoberta, é uma trajetória que se faz sempre pela primeira vez. (LORD, 1998)

Felizmente, uma amiga brasileira, a atriz e produtora Daniela Rosado, que reside em Lisboa há alguns anos, me pôs em contato com atores do seu círculo profissional. Pude, a partir daí, convidar, além de Daniela, Mariana Gomes, Laura Moraes da Silva e Ana Vilela da Costa para integrarem o projeto. Casualmente, acabei por conhecer Anastasiya Kozubovskaya, atriz bielo-russa, que domina perfeitamente o francês (e, na época, muito pouco o português) e considerei que essa habilidade poderia ser muito útil na construção do espetáculo. Contava, portanto, com cinco atrizes cujo potencial de trabalho era, para mim, um mistério. Precisava conhecê-las melhor.

A Universidade de Lisboa pôs à nossa disposição um excelente espaço para os ensaios, equipado com alguns refletores e projetores e com um bom equipamento de som. Aproveitando as excelentes condições físicas do auditório cedido para a pesquisa prática, propus a encenação de um exercício que teria o resultado apresentado para um público de amigos. Esperava, dessa forma, estabelecer um primeiro contato de trabalho com as atrizes para avaliar o potencial, a assiduidade, condução do seu processo de criação, dedicação aos ensaios, resposta às solicitações da direção, enfim, conhecer os profissionais que estariam comigo nesse projeto. Ao longo de um mês, ensaiamos *Open house*, de Daniel Veronese. Fizemos uma única apresentação e, depois, nos encontramos para uma avaliação do trabalho e da relação estabelecida entre o encenador e o elenco. A sorte me reservou um elenco jovem, fisicamente disponível e muito interessado em participar deste projeto. Mais tarde, considerando que uma voz masculina seria bem-vinda ao conjunto vocal abrindo alternativas para a direção musical, integrei Daniel Barros ao elenco.

Quanto à equipe técnica de criação, devido à dificuldade que encontrei logo no início em dialogar com a ESTC, decidi, muito cedo, que trabalharia com minha equipe do Brasil. Convidei a cenógrafa Doris Rollemberg, que trabalha comigo há mais de vinte anos e o desenhista de luz Binho Schaefer, também um velho parceiro em vários espetáculos. Apenas a figurinista Nívea Faso era estreante num trabalho comigo. A princípio, ela estaria em Lisboa para um doutorado-sanduíche, entretanto, devido a problemas institucionais associados à séria crise político-econômica no Brasil, sua bolsa foi adiada, o que fez com que nosso trabalho se realizasse à distância. Dentre as funções da equipe, a distância oferecia apenas uma real dificuldade: a direção musical. Tanto Paula Leal quanto Amora Pêra são compositoras com quem trabalho há mais de dez anos. O diálogo sobre a questão conceitual não seria um problema. A dificuldade estaria nos ensaios, pois como gostaria de

trabalhar algumas falas como elementos musicais, ou seja, transformar partes faladas em cantos, seria fundamental a presença da direção musical nos ensaios. Precisariamos verificar se os ensaios via Skype seriam possíveis. De todo modo, eram nossas únicas alternativas.

O processo – estratégia

Quando o trabalho é realizado por um artista solitário, o processo para chegar a um ponto de satisfação entre o desejo e a reflexão, entre a intuição inicial e a forma final, é mais simples de organizar. Entretanto, o teatro é uma arte coletiva e, justamente por isso, o diálogo entre os integrantes da equipe para chegar a uma forma final é bem mais complexo. Exige paciência, clareza nos argumentos e nas propostas e, principalmente, muito respeito em relação ao outro. Cada artista envolvido na criação traz sua experiência desenvolvida a partir de interesses muito particulares, o que significa que cada um inicia o trabalho baseado na sua própria trajetória. Mas a forma final deverá ser o resultado de uma parceria entre vários criadores. Assim, dada a essencial necessidade de diálogo e equalização do pensamento entre os integrantes da equipe, os artistas, para se comunicarem, acabam lançando mão de caminhos baseados em suas áreas de expressão: uma frase musical muitas vezes torna mais claro o que o músico pretende do que a descrição do pensamento que levou a ela; um esboço de desenho feito pelo cenógrafo pode ser muito mais eficaz na troca de ideias do que falar sobre o conceito que rege a construção do espaço, apresentar um movimento ou uma inflexão é sempre uma forma mais precisa de o ator apresentar o que ele pensa. Entretanto, a conversa, o uso da palavra instrumental contra a qual a narrativa de Novarina trabalha, é fundamental para que o pensamento da equipe encontre uma forma final comum. E para que não fiquemos todos, encenador, cenógrafo, músico, atores, balbuciando ao tentar encontrar a palavra que esclareça precisamente o que pensamos sobre determinado trecho da obra, é essencial construir um vocabulário próprio do grupo – ou próprio desse projeto. E o processo de criação envolve justamente o ajuste desse diálogo: encontrar palavras cujo significado é construído a partir das diversas formas expressivas que servirão de pontos de referência para balizar o diálogo entre os artistas envolvidos no processo de criação.

Por contar com um elenco que, além de jovem, era pouco conhecido em um processo de trabalho mais aprofundado, como estratégia para construirmos do nosso

vocabulário visando a criação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*, considerei fundamental organizar uma série de pequenos trabalhos que pudessem aproximar a equipe (atores portugueses e equipe de criação brasileira) da questão que no texto de Novarina me interessava investigar: a compreensão da palavra, em cena, fora do contexto comunicativo.

Como a obra de Novarina propõe uma experiência de linguagem ligada à elocução, não faria sentido fazer essa investigação apenas lendo e discutindo seus textos em torno de uma mesa. Como eles foram escritos para serem ouvidos, a percepção do público era fundamental. Por isso, essa fase preparatória do processo de encenação do espetáculo final incluiu ensaios e a apresentação de alguns textos escolhidos a partir de suas diferentes estruturas narrativas:

- *O jardim do reconhecimento* – por ser uma peça teatral com uma estrutura diferente daquela que iríamos encenar.
- *Carta aos atores* e *Diante da palavra* – dois textos que, sem serem manifestamente teóricos, apresentam uma base de reflexão sobre a qual Novarina trabalha. O primeiro é um manifesto em favor da voracidade do ator, incitando-o a assumir seu protagonismo na cena. O segundo texto é uma tomada de posição na relação entre a linguagem e o mundo. Ele apresenta uma dimensão da linguagem concreta, autônoma, vigorosa, originária, em detrimento de sua habitual utilização como instrumento de comunicação. *Diante da palavra* procura mostrar de que maneira a linguagem pode ser compreendida como o “lugar do aparecimento do espaço” (Novarina, 2003: 16).
- *A língua desconhecida* – conto no qual o autor, através de um relato pessoal, fala que não nos relacionamos com uma língua apenas pelo conhecimento do significado das palavras. Porque há, na língua, também uma relação afetiva que nos aproxima do sentido das palavras.

Para encerrar a fase de pesquisa sobre a obra do autor, organizamos uma mesa-redonda com artistas e professores identificados com a obra de Novarina para um debate sobre a experiência de encenar seus textos e para dividir, com nosso grupo de trabalho e com o público interessado, as questões e a diversidade de abordagens possíveis à obra de Novarina. Abrindo a mesa, apresentamos o vídeo produzido a partir do conto *A língua desconhecida* que serviu para provocar o início de um debate sobre as particularidades da

narrativa desse autor e sobre o vigor afetivo que ele busca no interior da linguagem, ou seja, no lugar onde ela se faz visível que é entre o ator e a plateia. Também aproveitamos a ocasião da mesa-redonda para apresentar a leitura de *Carta aos atores* e *Diante da palavra*. Agora passo ao relato mais detalhado sobre cada uma das ações realizadas: objetivos, acertos e erros, desdobramentos da questão inicial e as discussões sobre construção dos elementos da cena.

O jardim do reconhecimento – a leitura encenada

O processo começou com a realização da leitura encenada de *O jardim do reconhecimento*. A escolha do texto não foi propriamente programática, mas totalmente casual. Ângela Leite Lopes, tradutora de Novarina no Brasil, tendo recebido a encomenda de traduzir esse texto, enviou-o ao terminar o trabalho. Imediatamente incluí a leitura no planejamento do processo.

Nesse mesmo período, eu estava em busca de um espaço para apresentar o espetáculo final *Vocês que habitam o tempo* e Jorge Silva Melo recebeu o projeto com grande entusiasmo por se tratar de um Novarina no teatro dos Artistas Unidos. Nesse momento, propus também a apresentação da leitura de *O jardim do reconhecimento* que imediatamente foi acolhida. Tendo data definida (21 de julho de 2016), projetei um curto processo de seis ensaios com Daniela Rosado e Mariana Gomes, duas atrizes do elenco e convidei o ator, Pedro Matos, para o papel masculino.

Os objetivos dessa leitura eram:

1. promover com os atores uma primeira experiência de elocução da estranha (e às vezes difícil) estrutura do texto e construção das palavras;
2. mesmo buscando preencher de sentido cada frase (inclusive os neologismos), experimentar a fala em velocidade, mantendo extremo cuidado com a articulação de cada palavra no intuito de produzirmos um bloco sonoro sem a preocupação de dar um tratamento realista para o sentido de cada frase;
3. imprimir um tom de brincadeira no jogo entre os atores procurando, com isso, criar, por um lado, um certo distanciamento entre o ator e o personagem e, por outro lado, deixar transparecer que, para além de uma possível fábula a ser contada, o ator demonstra, antes de qualquer coisa, prazer em falar, como se falar fosse uma “degustação das palavras”;

4. fazer a primeira experiência de ensaio de música com os atores para vermos a viabilidade desse trabalho via Skype. Para isso, escolhi três cenas para trabalhar estruturas musicais diferentes.

Nas palavras de Novarina, eis a sinopse da peça:

Três pessoas em um jardim: o Boneco de Terra, a Mulher Seminal e a Voz de Sombra. Eles não reconhecem nem o espaço nem a nossa língua; eles se submetem à imagem humana. Questionam a nossa sexualidade e a nossa separação. Por que somos feitos de tempo e no entanto estrangeiros para Ele?

A peça é dividida em doze quadros com três personagens cujos nomes só interessam a quem está lendo, visto que nunca são pronunciados. O público, portanto, só vê as figuras que falam entre si. Os conteúdos dos diálogos tangenciam temas como a sexualidade, a passagem do tempo, a vida e a morte. Mas, se destaco estes assuntos dos diálogos é apenas porque eles são referidos em uma ou outra fala. O texto não se detém sobre os temas. As cenas são construídas a partir de uma lógica própria não chegando a se mostrar como um discurso ordenado.

A estrutura narrativa sugere uma fábula na qual a Voz de Sombra assume o papel do narrador. No entanto, sua narração é, na verdade, um enigma linguístico:

A Voz de Sombra – O Organismo balança; se adivinhassem que são, eles se situariam bem abaixo do crânio de Adão; numa outra peça, a Criança Oca vê seu pensamento retomar curso; sob um valetudineiro, a Criança de Vinicarne se desgarrar do desastre; sob uma epícea, Tintinzinho Dubiato apanha um verme; a Criança Prenupciana atravessa o mundo em duas direções; a Fedelha Fedida engole o seu lanche; o Cavador de gestos contempla o ato real; a Criança Quase Perfeita sonha que empreende caçar a morte e o corpo que cai à sua imagem; Janjão Libertação vê que o teatro não é de luz humana; o Personeiro Bum se afunda na neve; a Criança Veneriana vê que era só à sua carne que o rigor da carne se aplicava. O Urso da Febrene não ouve mais você.

Boneco de Terra e a Mulher Seminal são figuras-primeiras, uma espécie de Adão e Eva do lendário bíblico que buscam, em seu diálogo, revelar (inclusive para si mesmos) quem são e onde estão. Para a plateia, eles são apenas figuras que falam e estão no palco, à sua frente: são atores. Não têm a função de se apresentarem como símbolos ou como

metáforas. O simples falar torna-se o mote da ação. Mas, um dos quadros finais evidencia, pelo diálogo, que a linguagem é a chave que justifica a existência dessas figuras indefinidas.

A Mulher Seminal – Nunca suportei ser dita pelo que sou, nem de ser feita pelo que fui, nem de me tornar o que serei, nem dizer a quem quer que seja que você é, nem que diga o que você tem sido quando ele foi. E você?

O Boneco de Terra – O que você entende por você? Ou o eu é meu: mas se for meu e você o utilizar, você não tem esse direito! [...]

A Voz de Sombra – Eles logo estremeceram do que disseram, depois buscaram a linguagem e não falaram mais com ela; pressentiram cada um que cada frase ia lhes fazer falta, depois compreenderam que a palavra lhes tinha sido dada para ouvir.

Os diálogos não fazem qualquer afirmação sobre a identidade dos personagens. Apenas sugerem que, se “a palavra lhes tinha sido dada para ouvir”, é o ato de falar que proporciona existência aos personagens. Não há progressão da ação e, portanto, a cena não se mostra como a construção de uma ficção. A cena é um jogo que revela, de forma lúdica, pelas falas dos personagens, que tudo é fala, tudo é linguagem.

Ao final da peça, depois que a Mulher Seminal pergunta ao Boneco de Terra “Por que você empalideceu?”, a Voz de Sombra termina o texto enumerando 178 ações a partir de palavras inventadas, dentre as quais

O locasseiro puterla; a cocaliona dandrula; a brusa bibriona; a frouxeta lujarda; o upelino aspi aspa; o feijardo goguinha; o golião uleta; a polipsa uinta; o peidasseiro carganhola; o hipólobo froi; a vardassa ciclocas; o maliburcho flautiola; o anantrope maular; o buverão voluta; o ruarto dondola; a dardavela uaca-uaca; o muselim vandrilha; o tassão patarata; o gurgistra rulpia; o colopinga lauta; a vesca bronda; a virvorna garglaba; o lerne bubiarna; a sulciádre liliopla; o riblo fucla; a vandrolho bargonha; o audoíno circuinta; o galório varvossia; o ficlo [...]

antes de concluir dizendo: “*o homem empalidece*”.

O jardim do reconhecimento apresenta, de forma explícita, um jogo com o significado das palavras. A organização das falas não se apoia numa relação comunicativa. Não tem como objetivo dizer alguma coisa. O sentido das falas se forma no presente, entre a elocução e a audição. Esse é o jogo proposto: o ouvinte articula as palavras, dando às

falas da peça um sentido a partir de seu âmbito de conhecimento ou de interesse. É o espectador que compõe o sentido da peça. Novarina, na construção dos diálogos, entre palavras identificáveis e neologismos, lança mão de vocábulos antigos que pertencem à cultura judaico-cristã⁴⁹, mas não para atribuir ao texto um aspecto erudito, e sim para imprimir, a quem o perceber, uma dimensão temporal e, de certo modo, mística, para o jogo que a linguagem propõe.

O número de ensaios que defini para preparar a apresentação da leitura não permitiu que construíssemos, com precisão, os sentidos de todas as frases do texto, mas isso já era esperado. Minha intenção era apresentar um esboço de possibilidades e o trabalho me surpreendeu positivamente, principalmente no que diz respeito ao tom de brincadeira no jogo entre os atores. Pedro e Mariana compreenderam o tom prazeroso do jogo proposto e imprimiram esse prazer, especialmente em certas cenas, com vigor e espírito lúdico. O recurso de trabalhar velocidade ao falar o texto, acabou uniformizando o ritmo resultando em uma sonoridade repetitiva. Ou seja, devido ao curto processo de elaboração, a leitura foi apresentada em forma bruta, sem nuances e variações rítmicas. Entretanto, isso não impediu que o ritmo intenso, associado à indicação para que os atores falassem as palavras com prazer, degustando-as, deixasse de resultar numa agradável experiência com o público que, a julgar pelas reações – inicialmente tímidas, como se não percebessem onde a peça queria chegar, mas em seguida com risos – compreendeu que se tratava de um jogo que envolvia as palavras e uma história que não se evidenciava, mas que era possível extrair daquela leitura.

Como disse, essa leitura serviu também como uma experiência nos ensaios de música via Skype. Selecionei três cenas que seriam trabalhadas musicalmente de maneiras diferentes, com a intenção de encontrar o caminho da direção musical. Minha intenção era trabalhar sonoridades, e não melodias. Para isso, precisava encontrar um exemplo preciso que servisse de referência, tanto para a equipe em Lisboa quanto para as diretoras musicais no Rio de Janeiro.

As músicas chegaram e, uma delas, pela dificuldade, exigia especial atenção nos ensaios pois era composta como um coro em duas vozes. Mas o trabalho via Skype

⁴⁹ Como, por exemplo, a palavra aramaica *rabuní*, que é falada por Maria Madalena ao ver Jesus ressuscitado e significa, *meu grande mestre*.

funcionou perfeitamente. A ótima conexão com a internet da nossa sala de ensaios dava a impressão de que as diretoras musicais estavam, fisicamente, presentes.

As experiências e os ajustes foram indicando o caminho para a construção musical. Dos três diferentes tratamentos musicais que propus inicialmente, apenas um manteve-se integrado à leitura. Os demais soaram excessivamente melódicos, mesmo tendo sido compostos com a preocupação de não soarem dessa forma. Percebemos com isso que o trabalho musical da montagem final de *Vocês que habitam o tempo* deveria partir estritamente das palavras: o ritmo, o timbre, o volume e a textura da voz que imprimiríamos à fala. A experiência da leitura, do ponto de vista do trabalho musical, foi preciosa e apontou caminhos importantes.

Ainda no tocante à música, no *Jardim do reconhecimento*, algumas partes do texto, escritas em versos, sugeriam que as transformássemos em canto, mas preferi que fossem cantados sem qualquer refinamento musical. Para esses trechos, pedi que os atores entoassem as palavras, como se murmurassem uma velha canção, às vezes parodiando uma Bossa nova, às vezes inspirados no Vira português. O resultado, graças ao envolvimento dos atores na brincadeira com as palavras, foi muito divertido, fazendo dessas cenas momentos em que não restava dúvida de que a intenção da apresentação era retirar das palavras qualquer resquício de uma consagração intelectual e experimentá-las pelo puro prazer de articulá-las. A intenção era fazer dessa fala entoada um momento de deleite ao lembrar de uma canção de que gostamos e que emerge do fundo da memória.

A leitura de *Jardim do reconhecimento* cumpriu plenamente seu papel nesse início de processo. Dos objetivos iniciais, a experiência do texto pelos atores foi muito intensa e prazerosa. E o trabalho musical experimentado apontou caminhos bem concretos a serem trilhados e nos serviu para excluir algumas ideias.

E obtivemos a resposta para uma importante questão prática: será possível empreender os ensaios de música pelo Skype.

A língua desconhecida – o vídeo

De volta ao conto, já referido na primeira parte dessa escrita, *A língua desconhecida* fala de uma experiência musical de Novarina na infância, quando sua mãe tocava, ao piano, a canção composta para ela muito tempo antes. Istvan, um jovem húngaro que estudava em Genebra, foi o amor de juventude de sua mãe. Na época, ele a pediu em casamento, mas

como ela não tinha ainda completado dezoito anos, o pai dela negou o seu consentimento. O jovem voltou para a Hungria e, muitos anos mais tarde, ela soube que ele tinha morrido em Auschwitz. Restou a Canção. Anos depois, ao tocar piano para seus filhos, ela encerrava as sessões musicais com essa canção da qual não compreendia uma palavra sequer, mas que todos adoravam, como se aquela fosse uma língua natural para eles – um idioma que Novarina chama de “língua materna incompreensível”.

Novarina relembra essa experiência para falar de uma língua que nos alcança não pela compreensão intelectual, pela significação das palavras, mas pela sensação de pertencimento, pelo entendimento físico. Essa canção é o exemplo que Novarina dá para o fato de a palavra tornar possível o cruzamento do tempo e do espaço. Ele diz que “a palavra é como uma música agindo no espaço” (Novarina, 2003: 92), ou seja, ela pode ser a presentificação de uma lembrança, pode proporcionar uma experiência do tempo no espaço presente. É disso que trata *A língua desconhecida*: não importa o relato de fatos, mas o resgate, a partir da linguagem, das sensações mais remotas, a presentificação daquilo que nos constitui e, por isso, nos afeta. Novarina, aqui, fala de uma palavra que nos lança para fora do presente, para fora de nós mesmos. E atribui à palavra, em sua dimensão musical, ou seja, falada, a mola propulsora dessa experiência.

Decidi trabalhar sobre esse conto assim que acabei de lê-lo. Não o imaginei em cena, mas pensei que essa pequena fábula deixa muito claro, de uma forma muito simples, aquilo que Novarina propõe como uma linguagem não instrumental. Vejo esse conto como uma forma didática de iniciar uma conversa sobre a linguagem como uma ação afetiva. Por isso incluí esse texto no processo. Para introduzir, na equipe, a discussão sobre essa dimensão afetiva da linguagem. E, buscando obter desse trabalho um material para ser utilizado em diversas circunstâncias, resolvi fazer um vídeo que servirá como abertura de conferências ou cursos que vier a ministrar, no futuro, sobre a palavra a partir da perspectiva dessa reflexão.

Em minha equipe contei com atrizes de “diversos naipes musicais” na medida em que integrava o elenco a atriz portuguesa Mariana Gomes e a bielorrussa Anastasiya Kozubovskaya, que fala francês com forte sotaque caucasiano. Faltava o acento brasileiro nessa “música” e, por isso, convidei Cássia Pires, colega de doutoramento e atriz que veio do Maranhão e traz, na fala, a musicalidade característica do nordeste do Brasil. Assim, procurei compor o texto no vídeo tirando proveito dessas diferentes musicalidades da

língua portuguesa em contraste com o idioma francês, língua original do conto, falado por Anastasyia, ela também uma estrangeira.

Contando com a parceria de Leandro Guterres, colega brasileiro, mestrando em cinema, fizemos a decupagem do texto, distribuindo-o entre as atrizes e definimos um roteiro de imagens com enquadramentos muito fechados, às vezes concentrando a imagem apenas na boca. A intenção era deixar em primeiro plano o texto falado em português, tendo ao fundo o texto em francês que, em alguns momentos iria emergir para o primeiro plano e em seguida voltaria para o fundo. Trabalhando no já referido auditório da Universidade de Lisboa, planejamos fazer a gravação inteiramente no palco construindo imagens sobre o fundo preto. O site de Novarina disponibilizava a canção executada ao piano por sua mãe, Manon Novarina, e resolvemos utilizar esse material na montagem do vídeo. Dispúnhamos do espaço por apenas um dia para realizar a gravação. Era pouco tempo, mas foi suficiente.

De posse do material bruto, fiquei a aguardar que Leandro me enviasse uma pré-edição, ainda sem tratamento das imagens para, no caso de estar de acordo com a montagem sugerida por ele, partirmos para a finalização. Enquanto esperava a chegada da primeira versão do vídeo, ocupei-me da produção da mesa-redonda que encerraria o período de preparação do processo de *Vocês que habitam o tempo*.

Chega a pré-edição do vídeo. É um esboço da proposta do montador e diretor de fotografia. Identifico problemas de ritmo na edição das imagens, tudo muito lento. São opiniões que divergem e que precisam convergir. Após observação detalhada, marcação dos momentos que precisam ser mudados, conversa sobre novas propostas de imagens, cortes secos, fusões, velocidade das imagens, Leandro absorve a conversa e parte para um aprofundamento da primeira proposta. Mais uma forma é apresentada já muito próxima do ideal, mas ainda temos muitos pequenos pontos que devem ser aprimorados. E é o que fazemos juntos. Sentados à frente do computador, buscamos imagens ainda não utilizadas, imprimimos o ritmo da edição que melhor se adequa ao desejo inicial e chegamos à forma final.

Daqui para a frente, apenas inserir créditos e fazer a renderização final. Está pronto o vídeo *Uma língua desconhecida*.

Avançando com esta narrativa...

A pausa no processo em curso me levou a fazer um balanço das várias etapas a serem realizadas antes do início dos ensaios para a encenação de *Vocês que habitam o tempo*. Após longo período dedicado apenas às leituras teóricas e à escrita, começar o trabalho prático trouxe uma atmosfera diferente. Falar, ouvir a equipe, lançar propostas, ouvir o texto, sugerir formas de dizê-lo, pensar no aspecto exterior do personagem, discutir a dinâmica da mesa-redonda, resolver questões de produção: local, horário, logística, apoios. Definir material gráfico, ensaiar mais, escavar as agendas do elenco para buscar horário para os ensaios. Por mais complexa que seja a produção de um evento ou a elaboração de uma cena, esse é o tipo de obstáculo que enfrento com prazer... bem diferente do que acontece na escrita, sempre lenta e avançando com dificuldade.

Pensando sobre a dinâmica da reflexão sobre uma questão no âmbito da teoria e no âmbito da prática artística, posso afirmar que as atitudes são muito diferentes. A escrita demanda silêncio, é preciso estar sozinho. O pensamento caminha sem a necessidade imediata de compartilhamento. Na escrita, percebe-se que o passar do tempo é mais lento, há exigência de recolhimento. É preciso voltar-se para dentro como uma condição para que a escrita caminhe. Na prática do teatro, a reflexão envolve uma equipe e, por isso, é sempre mais ruidosa. Nos ensaios, é preciso externar, é preciso expor – expor-se – para que a reflexão coletiva avance. Isso não significa que não exista recolhimento também no jogo da prática, mas ele se dá entre um e outro ensaio.

E ao fazer essa pausa enquanto aguardava a primeira edição do vídeo, retornei àquele estado de reflexão mais lenta, solitária, amadurecendo a ideia que vai sustentar a proposta de mesa-redonda. Esse é o melhor momento de um projeto: quando ele já é uma ideia, mas ainda não é um compromisso. Buscando intensificar a dinâmica do debate, ao reler *Diante da palavra* à procura de uma questão que pudesse motivar os integrantes da mesa-redonda, fui provocado pela frase, pinçada por Novarina no *De Trinitate*, de Santo Agostinho: “Ouve-se a linguagem mas vê-se o pensamento” (Novarina, 2003: 37).

Ver a partir da linguagem é uma maneira de ampliar a percepção. Quando compreendemos uma ideia, dizemos que ela está clara. Clareza, é uma palavra que remete à luz: tornar algo completamente visível. Essa necessidade de dar corpo, de dar visibilidade ao pensamento está na origem da arte que, para além da linguagem instrumental, descritiva, realiza o pensamento numa dimensão que não se limita ao sentido atribuído pelo

artista: a obra, entendida como coisa no mundo, se mostra como o pensamento daquele que a olha.

Desde o fim do século XIX, quando a arte empreendeu a ruptura com o projeto do classicismo, nos habituamos a buscar, no teatro, uma experiência especificamente teatral que se afasta, cada vez mais da descrição de algo que deve ser dito em cena. Isso significa pensar a narrativa teatral como uma teia constituída por todos os elementos – luz, espaço, cenografia, figurinos, música e, inclusive, o texto – e que, graças aos atores, resulta em uma estrutura viva que realiza uma experiência, um acontecimento. Essa estrutura pode até contar uma história, mas muitas vezes a fábula é tênue ou nem mesmo existe. O foco de atenção não se concentra no conto, mas no jogo que a própria cena – sua matéria mesma – é capaz de produzir. E nessa teia formada pelos elementos da cena, incluo a plateia. Desde o início do século passado, comunicação deixou de ser uma boa palavra para designar a relação entre o palco e a plateia: não se trata mais de utilizar uma linguagem como instrumento do conto. Trata-se de pensar uma cena, que inclui o público, e que instaura, funda – seja a partir do texto, seja a partir de imagens – uma experiência teatral. Uma relação. Como dizia Levinas, “a essência da linguagem está na relação com outrem” (Ibidem: 202). O sentido da experiência não vem de um dos lados, é no jogo entre a cena e a plateia que a experiência teatral adquire sentido.

Na pintura, a ruptura com o realismo empreendida pelo Impressionismo abriu as portas para as propostas do abstracionismo que pretendia mostrar-se como um enigma, como um jogo a ser decifrado, utilizando seus próprios materiais – vibrações de cor e brilho, sombras, colagens, construções geométricas. Segundo Kandinsky, “o artista ama a forma apaixonadamente, tal como ama os seus instrumentos e o cheiro de terebintina, porque eles são poderosos meios para evocar o conteúdo” (Kandinski, 2016: 48) Longe de uma ideia de pintura baseada na cópia de um modelo exterior à obra, a pintura torna-se a invenção de um mundo autônomo. Não mais uma descrição do mundo, mas uma elocução pictural ou, dito de outra forma, linguagem em sua concretude. Ainda acompanhando a reflexão de Kandinsky, o conteúdo de uma obra “não é um texto literário (que pode em geral fazer parte da obra ou não) mas a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos” (Ibidem).

O abstracionismo significou a libertação da arte entendida como meio, como caminho para um aprendizado, significou a libertação de uma função pedagógica atribuída à arte pela tradição. Markus Lüpertz, pintor e escultor alemão, diz que “o quadro é um

produto abstrato e é somente através do espectador que ele conta uma história. (A pintura não educa quem está à sua frente, ela não dá a ele uma lição, mas leva a sério o espectador e o enobrece, supondo, entretanto, uma mente emancipada do mundo.)” (Lüpertz, 2015)

Assim, se a pintura resulta em um objeto – o quadro –, o teatro, que acontece ao vivo, resulta num acontecimento porque há, como base dessa forma artística, a presença como condição. E Novarina cria sua obra atento a essa particularidade.

Como já foi dito aqui, para Novarina, escrita e pintura, no Ocidente, estão separados demais. Ao olhar um Kandinsky estamos diante dos rastros de um dançarino que passou por ali. E o contrário também é verdadeiro. O ator é também um pintor: seus gestos, sua voz, lançam cores que constroem o drama no espaço. Porque o pensamento não é necessariamente o conteúdo de uma fala. O pensamento habita sobretudo nas formas, no exterior de um discurso, na estrutura da narrativa. O pensamento está nas cores, no gesto da pincelada, no movimento de um corpo, no timbre ou no ritmo de uma fala, na textura trabalhada sobre a pedra, na melodia ou na sonoridade de uma série de notas musicais. Assim como o escritor escolhe a palavra, o pintor escolhe a cor, a pressão do pincel sobre a tela; o bailarino, o lançar do corpo; o ator, o projetar a palavra e o gesto no espaço. Ainda Kandinsky: não se percebe “a pintura apenas pelos olhos. Não, ela é recebida, sem que vos apercebeis, através dos vossos cinco sentidos” (Ibidem).

Procurando (não sem esforço) sair da divagação sobre a abstração para retornar ao relato do processo de pesquisa, repito o que já foi dito aqui em vários momentos: meu esforço nesta escrita está em pensar a linguagem não a partir, exclusivamente, de um conteúdo intelectual. Por isso procurei chamar a atenção para outras formas de compreensão e de difusão do pensamento porque, lembrando a frase de Novarina, que serve como subtítulo desta tese, “falar não é comunicar”.

Após a divagação e voltando ao trabalho de preparação da mesa-redonda, decidi não apresentar nenhum direcionamento aos convidados concentrando o debate nas experiências de cada um no diálogo com a obra de Novarina. Minha maior preocupação era não dar um formato acadêmico ao encontro no qual tentaríamos esgotar uma interpretação sobre a obra do autor, mas transformar essa oportunidade em um espaço de discussão informal sobre possíveis abordagens da sua obra.

Levando em consideração que o público não conheceria, necessariamente a obra de Novarina, incluí no evento a apresentação da leitura de *Carta aos atores* e de *Diante da*

palavra. O vídeo *A língua desconhecida*, também apresentado, trouxe uma dimensão afetiva para a reflexão sobre a linguagem. Porque quando falo que a linguagem é o que surge da experiência, quero, com isso, dizer que não há como pensar que o jogo reflexivo é exclusivamente intelectual. Considero a subjetividade um motor de compreensão que, junto com a suposta objetividade da razão, constrói o sentido da experiência, sem hierarquizar essas duas instâncias.

A arte a partir do século XX aposta exatamente na ruptura das fronteiras entre a compreensão intelectual e a percepção individual, colocando num mesmo plano essas duas maneiras de nos referirmos ao entendimento. A produção de conhecimento não passa apenas pelo uso da linguagem como instrumento de difusão. A percepção individual tem uma importância fundamental porque o mundo não cabe mais nas definições gerais. Ele é uma relação que tem como referencial a perspectiva do olhar do indivíduo que o descreve. Esse olhar constrói e reconstrói o mundo a partir de experiências e perspectivas. Definido o objetivo da mesa-redonda, tinha chegado a hora de fazer a passagem da teoria à prática ou, dito de outra forma, de passar da reflexão individual à construção de uma reflexão presencial e coletiva.

A mesa-redonda

Convidei para a mesa o encenador Francis Seleck e o ator Eduardo Breda – que, em julho de 2016, trabalharam sobre o texto de Novarina *A inquietude* – além do professor Luca Aprea, responsável pela Área de Corpo/Movimento na Licenciatura em Teatro e no Mestrado em Artes Performativas da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, que vem desenvolvendo sua pesquisa junto com os alunos a partir de alguns textos de Novarina.

A mesa-redonda, que preferi chamar de “conversa informal”, estava prevista para acontecer no café da Livraria Ler Devagar, no LX Factory, local escolhido com o objetivo de reforçar o caráter informal do encontro. Entretanto, no momento de iniciar o evento com a apresentação do vídeo, para felicidade dos proprietários da livraria, o café ficou cheio de clientes. Resolvi transferir a conversa para uma sala reservada, o que favoreceu imensamente o debate, dando um tom mais intimista ao diálogo.

Como solicitei aos convidados que procurassem concentrar suas falas na sua experiência com os textos de Novarina, cada artista aproximou as questões teóricas que

emergem da obra do dramaturgo do embate pessoal que eles travaram ao trabalhar com o autor. Ressalto agora alguns pontos importantes que, de alguma forma, acrescentam elementos para este estudo.

Francis Seleck, que desenvolve, em Almada, um trabalho com um grupo de atores amadores adolescentes, contou que ao trabalhar com eles textos de Novarina, observou a enorme liberdade com que lidaram com as narrativas. Brincaram com as palavras de forma livre e descompromissada. Isso me fez lembrar de um grupo de jovens de uma comunidade carente que, por ocasião da visita de Novarina ao Rio de Janeiro, integrou o evento *Novarina em cena*⁵⁰ apresentando um espetáculo no qual seus movimentos vigorosos construía uma divertida relação com as palavras. No final do espetáculo, cantavam um rap elaborado a partir do texto. Novarina ficou extremamente feliz com aquela versão “irresponsável”, sem compromisso intelectual com seus textos. Esse fato confirmava que o conceito de cena como jogo é não apenas pertinente, mas necessário na abordagem dos seus textos. Francis falou, também, de uma série de experiências feitas ao longo dos ensaios com Eduardo. Em uma delas, pediu que o ator falasse todo o texto sem qualquer movimento. Sabemos que, em cena, um corpo imóvel possui enorme intensidade pois a imobilidade vem carregada da expectativa de movimento, mas, não havendo gestos que dividissem a atenção do público, as palavras ganharam relevo. Esse ensaio serviu para confirmar o que ele já sabia: que efetivamente a palavra, proferida pelo ator, é soberana.

Luca Aplea, responsável por uma fala teoricamente fundamentada, mas sem desvincular a reflexão da prática, falou da interpretação como o caminho a ser evitado pelo ator que irá trabalhar com essa narrativa. Defendeu que o primeiro passo que o ator deve dar ao iniciar um trabalho com o texto de Novarina é memorizá-lo. Sem qualquer trabalho prévio. Depois, repetir indefinidamente até que esse texto se torne “uma duração”. E o mesmo procedimento deveria ser feito com relação ao corpo: a partir de um gesto ou movimento característico do ator, extraí-lo do cotidiano e repeti-lo até que adquira ritmo e intensidade sem qualquer significação. Para Luca, só nesse ponto as imagens se tornam não uma interpretação subjetiva, mas pura forma viva, pulsante.

Entretanto, foi a fala de Eduardo que tocou o centro da questão que Novarina evoca para quem vai trabalhar com suas narrativas: quem, em cena, fala esses textos? Sem buscar

⁵⁰ *Novarina em cena* foi um grande evento realizado no Rio de Janeiro sobre a obra de Valère Novarina, coordenado por Ana Kfoury e Angela Leite Lopes. Realizado em 2009, integrou a programação oficial do Ano da França no Brasil.

responder a questão, Eduardo sintetizou, a partir de sua experiência com *A inquietude*, que o ponto crucial da obra de Novarina é o posicionamento do ator na relação com o texto, sublinhando a impossibilidade de definição sobre o caminho para construir em cena essa relação.

O debate aprofundou essas questões observando que o autor promove uma permanente desorientação, impedindo que consigamos estabelecer uma unidade para o discurso. Mas, como disse Francis em diversos momentos, é preciso lembrar que para Novarina, “falar não é comunicar”. Portanto, sua fala, está sempre intencionalmente criando instabilidade no fechamento do sentido, abrindo sempre um leque de possibilidades de sentidos. Portanto, é absolutamente pertinente a pergunta de Eduardo: se o discurso não tem unidade, quem é que, em cena, fala? A partir de onde os atores devem realizar seu trabalho? O que fazer?

À questão proposta por Eduardo, ainda no âmbito da teoria, mas já anunciando o início do trabalho prático com os atores da minha encenação, responderia com o capítulo *Agora onde? Agora quem?*” (Blanchot, 1984: 221-227), quando Blanchot se refere à trilogia de Beckett *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* para falar de um personagem em dissolução: no primeiro romance, Molloy é uma figura que tem a mãe como referência, mas não se lembra de quem é; no segundo, Malone tem muitas lembranças, mas não se sabe se são verdadeiras ou não; por último, o personagem é apenas uma coisa dentro de um vaso que decora a entrada de um restaurante, cujo único sinal de que aquele que fala poderia ser alguém, é que há uma fala. Como o personagem de *O inominável*, para Novarina o personagem é um “eu” sem nome. A ele, resta apenas a possibilidade de falar. Esta é a ideia a ser perseguida pelos atores: uma figura que é atravessada por sua fala. Uma fala que, longe de definir o personagem, mostra-se como um enigma a ser decifrado pelo público.

Como o personagem que se revela no final das tragédias gregas.

Como os quadros de Kandinsky.

O trabalho que Novarina propõe, portanto, é o de construir enigmas e, tão importante quanto essa construção, torná-los atraentes, convidativos, capazes de convocar o público para o jogo que tem, por base da linguagem. Um jogo que tem como princípio o comprometimento, que se apresenta como a possibilidade de haver, entre a cena e o público, um encontro da ordem do envolvimento, da ordem da experiência.

Esta segunda parte da tese começou com o título “Pensar, fazer” como se esses verbos se excluíssem. Mas chegam ao fim concluindo que não há separação entre essas duas ações, especialmente quando se trata da criação artística. Porque sempre há pensamento no fazer e o contrário, quando resulta em algo perceptível pelo outro, também. Se na primeira parte estive a pensar e realizar esse pensamento na escrita, na segunda estive a fazer e, ao realizar, revelava o pensamento. E tudo, até agora, não passou de uma preparação para o que virá: o processo de encenação de *Vocês que habitam o tempo* que será relatado sem qualquer distanciamento crítico. Esse relato, que constituirá a terceira parte desta escrita, poderia começar com o título “Fazendo pensamento”. Mas talvez eu prefira iniciar com a questão apresentada pelo Eduardo Breda na conversa informal e procure desfiar o sentido, em cena, dos atores que irão dizer o texto de Novarina. Porque o elenco do meu espetáculo estará à minha frente, se fazendo também essa mesma pergunta... que eu me esforçarei por não responder com uma afirmação, mas com outras questões.



TERCEIRA PARTE

Saber morder, saber ouvir

Chegou o momento em que, neste projeto teórico-prático, a reflexão passou a caminhar junto com a criação. Na primeira parte desta narrativa, fiz uma análise dos espetáculos que compunham minha trajetória. Pude, a partir de uma perspectiva temporal, construir uma linha narrativa que ordenava os trabalhos em um desdobramento lógico. Agora, sem contar com a distância no tempo entre a realização e a escrita, que evitaria que o envolvimento emocional prejudicasse o olhar crítico, me vi no esforço de desenvolver, durante a criação de *Vocês que habitam o tempo* uma análise do processo de construção do espetáculo. Com a investigação prática ainda incipiente, tornava-se extremamente difícil descrever as ideias em jogo porque elas careciam de concretude, elas ainda não tinham encontrado as formas adequadas.

Assim, esta experiência foi marcada pela alternância entre a imersão no processo de criação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo* e as emersões nas quais realizava um esforço reflexivo sobre o processo para realizar a escrita desta tese. Por isso, buscando retratar minha reflexão entre estar dentro, absorvido pelo processo, e poder lançar um olhar externo que permitisse descrevê-lo, optei por uma escrita que “costura” esse duplo movimento, que resultou numa narrativa, para usar um termo musical, em “duas vozes”: o relato do processo de criação do espetáculo e a descrição das ideias que alimentavam os ensaios e a investigação em curso.

Os ensaios se iniciaram com trabalho de mesa. O texto de Novarina, para quem busca encontrar ali algum indício de uma fábula, é incompreensível numa primeira leitura, especialmente se for feita em silêncio. É preciso ouvi-lo algumas vezes para encontrar a fluência das frases, os locais onde se pode respirar e as pausas que separam orações ou partes do discurso construído de forma muito particular. Programei um período relativamente longo para essa parte do processo – cinco semanas – com ensaios curtos onde líamos e buscávamos entender as articulações de sentidos e as construções sonoras que Novarina propunha. Como o texto tinha um ritmo marcante, procurei valorizar os intervalos entre os encontros para permitir que ele ecoasse nos atores após os ensaios. Esperava, dessa forma, que o sentido fosse apreendido pela sonoridade e, para que esta surgisse, procurei não deixar que as repetições das leituras fossem se tornando mecânicas.

Lemos muitas vezes as cenas inteiras, sem interrupção, buscando encontrar a fluência das frases e, enquanto líamos, percebíamos que o autor se refere a muitos nomes de cidades, especialmente algumas no alto da montanha, provavelmente inspiradas em seu próprio refúgio – um chalé em Haute-Savoie que não possui água corrente nem energia elétrica. Mas ele se refere também a outras cidades à beira-mar, a cidades campestres e utiliza nomes inventados a partir da mistura de nomes de cidades. Entendendo que o fato de reconhecermos determinados lugares que surgem de frases não muito compreensíveis dá ao espectador uma sensação de pertencimento, de identificação, resolvemos que um dos objetivos do trabalho de mesa seria substituir as regiões da França por equivalentes em Portugal. Foi uma pesquisa bastante divertida buscar as características das cidades nomeadas para encontrar lugares análogos em Portugal. A Serra da Estrela tornou-se uma referência importante e, nos deslocamentos que alguns personagens dizem ter feito, como por exemplo ao Algarve, ao Alentejo e à região de Trás-os-Montes entraram no texto e tornaram-se palavras importantes na busca pela sensação de reconhecimento do trajeto feito pelo personagem, às vezes dando saltos do norte ao sul do país. Lisboa e algumas de suas freguesias também acabaram encontrando lugar no texto. Nossa preocupação era não distanciar a narrativa do público português. Considerei fundamental buscar uma relação afetiva entre a fala e a percepção. Essa adaptação dos nomes foi feita para o público português, assim como faria a transposição dos nomes para um contexto brasileiro se estivesse encenando essa peça no Brasil.

Outro objetivo do trabalho de mesa era, junto com os atores, procurar características recorrentes nas falas de cada personagem. Apesar de haver nomes diferentes para cada um, esses nomes serviam mais como referências para os atores do que para o público, uma vez que eles nunca eram referidos no texto. As falas da peça não trazem particularidades individuais. É uma longa narrativa dividida entre os atores. Cada um atravessa o palco para dar sua contribuição ao jogo da linguagem. Chego mesmo a pensar que não importa o número de atores em cena, mas a distribuição do texto entre eles. Assim, nossa leitura tinha como orientação não buscar uma análise tradicional do texto a partir de metáforas, de imagens externas à sequência de palavras ou de uma interpretação psicológica. Desde o início buscamos compreender o texto como uma estrutura da qual a elocução – e, conseqüentemente, o personagem (ou as particularidades dos atores) – brotaria. O estudo se baseava na ligação das frases, nas antíteses, no ritmo produzido por

algumas sequências de palavras, nas sonoridades que vinham das aliterações e de rimas em determinadas partes do texto. Buscávamos encontrar a fluência do texto exclusivamente a partir da repetição das falas dos personagens, da leitura em voz alta. Nesses encontros procurei, junto com os atores, referências – como a relação entre as falas e os nomes alegóricos dos personagens, por exemplo – que pudessem nos ajudar a descobrir o viés que nos levaria a levantar da mesa para começar a dar corpo ao texto que, sendo parte desta investigação, traria a marca de todas as perguntas que venho desenvolvendo. E, espero, traria também a compreensão da questão que impulsiona, segundo Novarina, o ator em cena: saber morder – e a voracidade que se depreende dessa ação.

Em minha trajetória, busco, há algum tempo, realizar, na figura do ator em cena, uma estrutura visível e não a simulação de um indivíduo. Por isso o ponto de partida para a construção do trabalho do ator não são as motivações psicológicas. Porque mesmo que o ator empreste suas próprias características ao personagem o resultado ainda seria a invenção de uma figura idealizada, baseada numa interpretação psicológica. Eu buscava outras maneiras de abordar aquele que fala em cena, compreendendo-o como uma figura concreta, tão real quanto o material de que é feito o cenário. A negação da ideia do ator que, em cena, representa um indivíduo, levou-me a uma neutralidade no seu trabalho. De maneiras diferentes, tanto *A filha do teatro* (2008) quanto *AntígonaCreonte* (2012) foram espetáculos pautados por essa neutralidade – o que rompeu com o caminho trilhado em espetáculos anteriores, causando surpresa em quem acompanhava o trabalho da minha companhia, o Teatro do Pequeno Gesto. O objetivo dessa anulação da representação era colocar em cena tão somente as palavras, o próprio relato. Assim, no lugar de utilizarmos o texto como mote para uma dramatização, eu queria colocar a estrutura narrativa, concretamente, em primeiro plano. Os demais elementos da cena reiteravam a concretude da linguagem, ou seja, não se preocupavam com a descrição do conteúdo da narrativa. Eram construídos a partir de ideias estruturais que caminhavam paralelamente em relação à fábula. Dessa forma, a cena expunha a matéria a partir da qual a história era revelada. Essa estrutura aparente acabava por superpor ao enredo relatado outras possibilidades de leitura do espetáculo, que aludiam a contextos que, mesmo não sendo referidos na fábula, traziam novos sentidos que eram agregados àqueles que as palavras ofereciam.

Meu trabalho trilhou esse caminho nos quatro últimos espetáculos e, agora, essa proposta se esgotou. Mas não por considerá-la um equívoco. A neutralidade da atuação foi uma experiência que ainda serve de base para o que virá, porque permanece o princípio que me levou a ela: propor ao ator que não represente um indivíduo. Mas, se, por um lado, a proposta de neutralidade realizava a ideia de uma cena cujo movimento era uma estrutura concreta, sem simulações ou referências a modelos externos ao palco, por outro lado, colocava os atores numa posição ambígua: nem personagem, nem estrutura abstrata – porque, em cena, sua imagem era sempre a presença de alguém. Eram atores, simplesmente, mas o que a plateia via era, em última instância, um personagem. Um personagem que não se envolve com a trama que descreve. Havia em cena um elenco que só se diferenciava de não-atores porque sua elocução e sua postura corporal exibiam domínio técnico. Então, o espetáculo aproveitava-se muito pouco do potencial de elaboração dos atores. A proposta de neutralidade se esgotou porque percebi que vinha fazendo uma inversão: se, por um lado, dessa forma, conseguia dar à estrutura narrativa o lugar de protagonista do espetáculo, por outro lado, vinha trabalhando o ator como um instrumento da linguagem. Mero veículo. Se considerarmos que o ator é o único elemento vivo durante o acontecimento cênico, é no mínimo um desperdício do vigor presencial do teatro.

Eu buscava um ator que não representasse. Mas que, também, não substituísse a representação pela revelação de uma qualquer “essência da humanidade” escondida sob suas máscaras sociais ou nas tradições culturais, para evocar o projeto de Grotowski e de seus discípulos. Também não pretendia procurar esse ator a partir do distanciamento proposto pelo projeto de Brecht e de seus inúmeros seguidores, que atribuíam ao ator a tarefa pedagógica de proporcionar à plateia uma consciência crítica. Nessa busca, eu partia da premissa óbvia de que o ator que não representa, apresenta-se como ele próprio. Mas aprofundando esse ponto de partida, mergulhava numa questão: a quem chamamos “ele próprio”? A partir de que perspectiva construímos a noção de “ele próprio”? Interior ou psicológica? Mas essa perspectiva, sabemos, é sempre o resultado de uma interpretação e, portanto, pertence a uma dimensão ficcional. E eu buscava uma presença concreta, real. Ou seria, então, uma perspectiva exterior e relacional? Mas sob que aspecto? Essa perspectiva exterior não nos levaria a um formalismo vazio? Como entender cenicamente esse ator que não representa um personagem, mas que, ao mesmo tempo, deve estar comprometido com

as palavras que profere? Responderia teoricamente da seguinte forma: ele deve permitir ser atravessado pelo texto para lançá-lo no espaço com todo o seu corpo. Mas o que significa isso?

Eis o ponto de interesse nessa encenação: investigar, na prática, a motivação do ator em cena para que, escapando à neutralidade, ele não atribua à sua fala uma função comunicativa. Ana Kfoury, atriz que me levou a mergulhar pela primeira vez na obra de Novarina ao me convidar para encenar *O animal do tempo*, afirma que

O grande desafio do ator, do ator fazendo Novarina, é adentrar em um universo no qual a palavra é liberta do peso do sentido já dado, do significado estabelecido *a priori*. E ele próprio, o ator, tem que se libertar disso, da necessidade que muitas vezes se tem de explicitar as palavras, de querer comunicar, de querer ser compreendido. O ator tem que se libertar dessas amarras para poder adentrar a escuridão virgem e chamativa das palavras, dos significantes, das sonoridades, das possibilidades de sentidos. O teatro de Novarina é calcado na palavra, mas na palavra enquanto matéria soprada. (Leite-Lopes [org.], 2011: 46-47)

Aprofundando esse problema, Novarina diz que

O texto torna-se para o ator um alimento, um corpo. Procurar a musculatura desse velho cadáver impresso, os seus movimentos possíveis, por onde ele quer mexer-se; vê-lo pouco a pouco reanimar-se quando se sopra dentro, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com o corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de dicção; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. Outra vez! É esta a verdadeira leitura, a do corpo, do ator. Ninguém sabe mais do que ele sobre o texto e ele não tem ordens a receber de ninguém, porque não se dá ordens a um corpo. Cuidado com a letra morta do texto sobre o papel: não suportar! Nada de tomar tudo isto por moeda corrente e sentido a transmitir! Mas ver como nasceu, de onde saía, como morria, como crescia. (Novarina, 2005: 18)

Quando faz referência ao corpo do ator e à sua relação com o texto, Novarina não quer falar de um corpo tecnicamente preparado, capaz de interpretar um texto e representá-lo, mas de um corpo receptivo, que ouve aquela palavra que estava morta sobre o papel e, antes mesmo de receber qualquer encaminhamento por parte do encenador, reverbera o texto, transforma-o em som, lança-o no mundo. Porque não se trata de considerar o texto

como um discurso a ser interpretado, mas uma narrativa que ganha corpo, uma palavra à espera da voz. Sem uma relação hierárquica, texto e corpo se completam. Um oferece o que falta ao outro. Entretanto, há uma exigência ética nessa relação: ela só é possível pela escuta recíproca.

Buscando definir o ponto de partida para os ensaios do espetáculo, retorno agora à questão: qual o papel do ator, afinal?

Segundo a ideia de que o ator não deve buscar a reprodução de um indivíduo, ele é aquele que profere a palavra tendo o cuidado de não a interpretar ou de não ter a pretensão de comunicar seu sentido. Entretanto, independentemente de sua vontade, o ator vê o mundo a partir de um ponto de vista determinado, seu olhar é direcionado por essa perspectiva. Seu ponto de fuga orienta, traça sua trajetória, determina suas escolhas na emissão das palavras: ênfase, textura, volume, ritmo. O que torna visível o ponto de vista do ator é sua composição – seu corpo, sua dança, sua voz. No anseio de não interpretar, são seus recursos físicos que irão dialogar com as palavras e é esse diálogo que será lançado para a plateia.

Ainda estamos no início. Voltaremos a esse ponto.

Em minha primeira conversa com a parte brasileira da equipe, estive, via Skype, com Paula Leal e Amora Pêra, diretoras musicais do espetáculo. Enviei o texto de abertura da peça para o trabalharmos como uma música que seria o *leitmotiv* do espetáculo:

O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no exterior do exterior. O interior não está no interior de nada. O interior está no interior dele. O exterior não está no interior de nada. O interior não está no exterior dele. O interior está no interior do interior. Nada está no interior de ti. O interior não está no interior do exterior. O interior está no interior de si. Você não está no exterior de ti. Você não está no interior de nada. O exterior não está no interior de si. Nada está no exterior do interior. O exterior não está no interior do interior. Você está no exterior de ti. O exterior não está no interior de nada. Você está no exterior do interior. O interior não está no interior de si. Nada está no exterior dele. O exterior não está no exterior de si. O exterior está no interior de ti. Nada está no interior do interior. Nada está no interior do exterior. O interior está no interior de si. O exterior está no interior do interior. O exterior não está no interior do exterior. O interior não está

no exterior de si. Nada está no exterior de si. O interior está no interior do exterior. Tudo está no exterior de ti. O exterior está no exterior de si. Você está no interior de ti. Você não está no interior do exterior. Ele está no interior dele. O exterior não está no exterior de nada. Nada está no interior dele. (Novarina, 2009: 147)

Gostaria de trabalhar musicalmente muitas partes do texto. O ideal teria sido ter as diretoras musicais ao meu lado para construirmos as inserções da música, junto com os atores, experimentando e absorvendo o que nos parecesse interessante. Como isso não era possível e como eu tinha um tempo limitado para finalizar o trabalho, precisei restringir a interação musical com o texto visando respeitar o cronograma estabelecido. A proposta era ter uma estrutura-tema musical que poderia ser repetida de modos diferentes – andamentos, tons, ritmos diferentes – ao longo de todo o espetáculo especialmente nas mudanças de quadros. Como não tínhamos músicos em cena, pensava que talvez pudéssemos trabalhar uma música gravada para alguns momentos em que massas sonoras mais intensivas fossem necessárias. Mas a base da música seria vocal. Entretanto, nada impedia que atores com alguma habilidade musical pudessem executar partes musicais simples com violão ou percussão. Naquele momento, levantávamos possibilidades. As definições seriam determinadas pelo processo de trabalho.

Em novo encontro via Skype, o elenco cantou *Língua*, de Caetano Veloso, para que as diretoras pudessem conhecer as vozes do elenco e o tamanho do problema que aceitaram enfrentar. Elas escolheram essa música pelo seu estilo “falado” com ênfase no ritmo – característica que pretendíamos imprimir à composição musical do espetáculo.

A 21 de dezembro de 2016, finalizamos o período de trabalho de mesa e entramos no recesso de Natal. Conseguimos com alguns atores um mote corporal – uma imagem a ser desenvolvida ou um gesto característico do personagem – para retomarmos em janeiro o trabalho, já de pé, em um espaço mais adequado do que a sala da minha casa. Nesse momento do trabalho, uma interrupção, mesmo natalina, nunca é bem-vinda, mas então só me restava aguardar e torcer para ter, no reinício dos ensaios, algum material musical para poder começar a trabalhar as cenas a partir dele. Estava bastante ansioso para receber as primeiras propostas musicais.

Muito já se falou do poder encantatório da música que pode prescindir da compreensão intelectual para tocar intimamente as pessoas. A poesia, especialmente a

partir do Simbolismo, abdicou do uso das palavras para descrever paisagens e sentimento em benefício da sugestão que o ritmo e a música das palavras poderiam proporcionar. Numa referência que já repeti mais de uma vez neste texto, relembro a exclamação de Verlaine “*De La Musique avant toute chose!*” (Verlaine, 1882-1883: 144). A concisão, característica fundamental da poesia, não permite longas explicações sobre as motivações que impulsionam a escrita. Na verdade, a poesia busca sempre revelar a relação do poeta com o objeto da escrita. Não descrever, mas apresentar. Por isso as palavras, para além do seu sentido, são escolhidas pela sua forma sonora, e os versos, por seu ritmo.

Esse gênero literário tem um compromisso direto com a musicalidade das palavras. Mas isso não faz com que música e musicalidade se tornem necessariamente palavras de um mesmo espectro. Em meio a tantos *Joões* referidos por Novarina em sua obra,⁵¹ Caetano Veloso, exalta justamente o poeta João Cabral de Melo Neto e o músico João Gilberto na canção *Outro retrato*:

Minha música vem da
Música da poesia de um poeta João que
Não gosta de música
Minha poesia vem
Da poesia da música de um João músico que
Não gosta de poesia

João Cabral não gosta de música e o resultado de sua poesia é a construção de uma aridez comovente, com palavras empilhadas como pedras que afetam seu leitor com um ritmo preciso. João Gilberto não gosta de poesia, mas sua música entoa as palavras de modo a torná-las, não apenas um sinal da língua portuguesa, mas um idioma “bossanovense” no qual o português desliza como que sobre pequenas ondas que fazem com que as palavras cheguem aos ouvidos num ritmo suave e “malemolente”. E faço essa alusão para dizer que música não é necessariamente harmonia, mas sonoridade, ritmo. É algo que, na fala, brota das palavras. Está nas línguas, mas é preciso escavá-las.

Relembrando o que disse aqui, nas tragédias gregas os poetas compunham os versos explorando as ambiguidades das palavras. Entretanto essas ambiguidades não se

⁵¹ Novarina usa o nome João sempre como prenome de figuras sem importância. João Mancada, João sem nome, João de Prontidão, João Usuário, João Veto, João Enxofre, João Toupeirinha, João do Germe, João em Duplos, João Glutão, João Seguinte, João Vergonha, João em poucas coisas, João Ninguém, João que é também, João do Tempo entre outros tantos Joões.

limitavam apenas ao sentido. A sonoridade produzida pelas frases, o ritmo e o uso de palavras homófonas eram também recursos para produzir o efeito trágico. A composição do verso grego a partir da organização de sílabas longas e breves produzia, no poema, uma sonoridade e um ritmo característicos. Essa musicalidade importava para o poeta, porque através da fala (ou do canto) ele promovia o efeito trágico ampliando as possibilidades de sentidos que a palavra poderia produzir.

É dessa maneira que gostaria de realizar a ideia de música no espetáculo: produzindo sentidos também a partir do ritmo. Concebendo a fala como canto e, a partir daí, construindo uma elocução própria da cena. Chamando a atenção, pela estranheza da fala, para o próprio movimento de falar, independente do sentido a ser transmitido. Minha proposta era considerar as palavras como elementos concretos que poderiam sugerir múltiplos sentidos. E essa abordagem é a mesma usada, por exemplo, na pintura abstrata na qual o caráter formal e o material usado como suporte são a base da construção de um “discurso” sobre a tela. Por isso, para a elaboração tanto do cenário como do figurino, partimos do jogo de cores da obra de Wassily Kandinsky, a instabilidade e leveza dos móveis de Alexander Calder e a estranheza, a objetividade e a geometria coreografada que resulta da proposta feita por Oskar Schlemmer no seu *Ballet Triádico*. Mas os figurinos que reinventavam o corpo dos bailarinos de Schlemmer eram uma referência, não um modelo. Eram um interessante ponto de partida para iniciar um novo Skype.

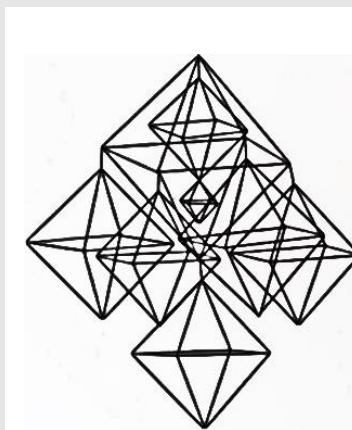
Ainda durante o recesso, depois de falar, por Skype, com as diretoras musicais, tive minha primeira conversa, simultaneamente, com a cenógrafa Doris Rollemberg e com a figurinista Nívea Faso. Nossa primeira referência, em conversa informal de um ano atrás, girava em torno de uma visualidade proposta por Kandinsky. Pela vivacidade, pela geometrização do espaço da tela, pela profusão de cores. E porque concordamos com ele quando afirma que as emoções são provocadas por estímulos pictóricos. No teatro, essa ideia é potencializada, pois os estímulos são visuais e sonoros. Sem falar na presença física dos atores.

Claro que um dos pontos fundamentais em torno do qual nossa conversa girou foi a inexistência de recursos financeiros. A produção nunca é lembrada, mas é uma das partes do processo de criação que mais determina o resultado. Isso não significa que a quantidade de recursos determine a qualidade do resultado. De forma nenhuma. Mas ela delimita o

caminho da criação influenciando na complexidade da construção e na escolha de materiais. Dessa conversa surgiram interessantes alternativas para a realização do cenário e dos figurinos, que talvez não fossem sequer levadas em conta se tivéssemos fartura de recursos.

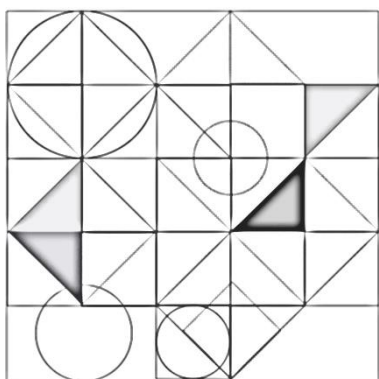
Vamos pensar o espaço a partir das características do Teatro da Politécnica, ocupado pelos Artistas Unidos. O público assiste ao espetáculo sentado numa arquibancada. A parte inferior da plateia tem a rotunda (cortina do fundo do palco) como horizonte, a perspectiva que se oferece é a mesma de um palco à italiana convencional. Entretanto, para os espectadores da parte superior da plateia, o chão é também fundo da cena. Assim, levando em conta a configuração do teatro e a perspectiva da plateia, pensamos em trabalhar dois pontos de fuga: no chão e no fundo do palco. Resolvemos trabalhar com duas perspectivas simultaneamente. Gosto de provocar uma certa desorientação do olhar no sentido de oferecer mais de um foco de atenção.

Doris trouxe outra referência para o trabalho: os móveis de Calder. Essas obras me interessaram imediatamente, em primeiro lugar pelo espírito lúdico, que encontramos também em Kandinsky, mas acrescido, em Calder, de um jogo no qual o equilíbrio é precário. São objetos flutuantes, leves, que remetem, quando estão em movimento, para o desequilíbrio, para a instabilidade. Caminhávamos para um cenário totalmente abstrato, que, para que ele tivesse força, precisávamos encontrar um diálogo interno entre os elementos.



Como mote inicial, Doris apresentou uma proposta de objeto flutuante e iluminado. Mas nada do que imaginei com a proposta do Calder estava ali. Era pesado e, apesar dos espaços entre os vários módulos, o conjunto se mostrava como um bloco. Entretanto, justamente devido à inadequação, essa primeira proposta nos levou a perceber o que os móveis sugeriam: leveza, suspensão em contraste com o piso, com a firmeza e a estabilidade do chão.

O elemento aéreo começava a ser necessário justamente por instaurar uma contradição visual, uma força antagônica em relação ao chão. Chamo a isso, diálogo interno.



A cenógrafa apresentou também algumas alternativas de desenhos para o piso que me pareceram excessivamente fechados em si. Era um tapete sobre o qual os atores desenvolveriam suas performances. Mas ao expressar meu desagrado pela rigidez do desenho, Doris abriu as linhas que contornavam o padrão de círculos e quadrados deixando-os quase “flutuando”. Sugeri que esquecêssemos o formato

quadrado que ainda era possível intuir vendo o padrão sem as linhas de

contorno e giramos o desenho, transformando em diagonal

aquele padrão rígido que sugeria um quadrado equilibrado. Essa

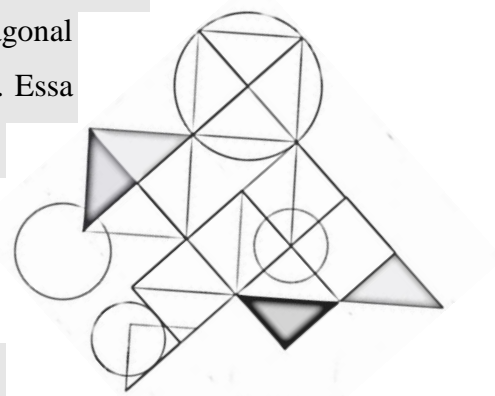
nova configuração não apenas desfazia o contorno

quadrado imaginário, mas criava uma dinâmica visual

do palco muito mais ativa. Isso nos levou a pensar que

o elemento flutuante poderia ser um complemento

desse padrão do piso.



Estávamos aprofundando o diálogo entre os elementos.

Sobre o figurino não avançamos muito além do que já

tínhamos conversado: como não iríamos representar personagens a partir de um modelo

exterior, pretendíamos desenhar roupas que fossem próprias dessa cena cuja visualidade

estava em pleno processo de construção. Elas deveriam acompanhar a plasticidade do

cenário e estabelecer um diálogo exclusivamente com a estrutura da cena. Nesse sentido,

os figurinos do Ballet Triádico eram uma referência na medida em que eles foram

concebidos para instaurar, na cena, uma espécie de geometria em movimento. Como

primeiro mote para a elaboração de esboços, aproveitando um modelo de capa de chuva

que uma das atrizes usava em um dos ensaios, propus a utilização de grandes quadrados de

tecido com dobras e pregas que resultassem em composições diferentes a partir de um

mesmo material. Como Doris pretendia trabalhar com duas cores primárias (azul e

amarelo), pensamos em utilizar a terceira cor, o vermelho, como base dos figurinos.

Entretanto, a discussão sobre o uso de cores estava ainda muito no princípio. Era preciso

aguardar que o cenário avançasse para definirmos as cores. Caminhamos, naquele

momento, buscando a forma.

Resumindo essa primeira conversa com a figurinista e a cenógrafa, chegamos ao seguinte: produziríamos um grafismo no chão e trabalharíamos com objetos suspensos que suscitariam a instabilidade. Portanto, iríamos construir o espaço a partir de dois planos: o chão e o alto, o piso que oferece segurança e a suspensão do objeto aéreo sugerindo instabilidade.

Após essa reunião, ainda em pleno recesso de Natal, a cabeça fervilhava de imagens ligadas à nossa conversa. A ideia de instabilidade tornou-se ainda mais importante, pois me levou a pensar nela como um movimento do espetáculo que poderia, ainda, ser desdobrado em outros elementos.

Essa aposta no trabalho abstrato tinha aspectos aparentemente contraditórios. Se, por um lado, a precisão geométrica do desenho suscitava uma forte tendência racional, por outro lado, a relação entre as diversas figuras e entre as cores que compunham o desenho geral era intuitiva. O importante era perceber que a escolha do caminho abstrato para construir a narrativa do espetáculo determinava um conceito geral para ele: não havia nenhum interesse em buscar modelos fora da estrutura que estava sendo criada. Os elementos da cena não buscavam representar algo que não estivesse ali. O processo de trabalho procurava estabelecer uma relação entre eles.

Resgatando uma ideia importante tomada como ponto de partida para o processo de encenação de *Vocês que habitam o tempo*, reitero que a linguagem em teatro é a teia construída a partir dos elementos sonoros e visuais. Isso significa que a linguagem não é um instrumento que temos à nossa disposição para criarmos um relato. Linguagem é a própria estrutura edificada em cena. Porque a cena não relata algo, mostra a si mesma. O fato de não haver um modelo externo, uma lógica anterior que oriente e organize os elementos, faz da narrativa da cena seu próprio modelo. Há uma lógica na relação entre os elementos que será construída de dentro da cena, a partir do jogo que os diversos elementos da cena irão promover.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e graças a cujo poder de atração, a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se. [...] Eis uma das estranhezas, digamos uma das

pretensões da narrativa. Ela não “relata” senão a si própria, e este relato, ao mesmo tempo que se efetua, produz o que conta. (Blanchot, 1984: 14-15)

O processo de criação tem, na cena, sua própria matriz, ou seja, a cena não parte da imitação para se constituir. Nessa perspectiva, o ponto de partida do trabalho de encenação se assemelha a um papel em branco, um vazio que nos convida a entrar para começar algo de um ponto zero. E, se todo processo de criação se assemelha a um mergulho no escuro, esse caminho que se constrói sem a certeza do lugar aonde ele irá chegar é duplamente angustiante.

Iniciando essa imersão agora, não pude deixar de lembrar das imagens que Maurice Blanchot constrói para falar exatamente do processo de criação artística, no qual o tempo todo a certeza intuitiva convive com a incerteza da razão. Caminha-se, às vezes tateando, com receio do que pode aparecer. É o que Blanchot chama de “primeira noite”: quando tudo desaparece e só existe a ausência, o silêncio. Mas às vezes é necessário saltar, mesmo sem saber se haverá solo seguro no fim do salto. E ao se lançar, ao deixar a segurança do chão, mergulha-se na “outra noite” que, ainda segundo Blanchot, situa-se no momento em que nos vemos frente a frente com o vazio. Nas palavras dele, é o momento em que “tudo desapareceu” aparece. Quando

os sonhos substituem o sono. [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. (Blanchot, 1987: 163)

A intuição, num primeiro momento, é uma aposta. É preciso paciência para deixar que o tempo amadureça e transforme essa aposta em uma articulação, em uma engrenagem que faz parte de uma estrutura maior que vai se constituindo lentamente ao longo do processo sem que tenhamos, de antemão, uma ideia global daquilo que se está construindo. É como se a narrativa soubesse para onde ir e nós, que a deveríamos estar construindo, estivéssemos, na verdade, acompanhando (ou sendo arrastados pelo) seu movimento de construir-se. Repetindo, a encenação é a construção de uma linguagem própria da cena e é essa linguagem que se está construindo neste momento: tentando revelar o que está invisível. Porque desde a decisão de encenar *Vocês que habitam o tempo*, há a certeza de

que algo, que está submerso, precisa emergir. E o processo de encenação é a construção da narrativa que irá proporcionar essa revelação.

Todo processo de criação guarda, no seu percurso, tanto a angústia de não se saber claramente seu fim, quanto o prazer do envolvimento e da imersão em cada momento dos ensaios ou das discussões. Não é por acaso que há uma tendência contemporânea que dá especial importância a esse movimento de criação. É, efetivamente, um momento de enorme prazer enquanto não chegamos ao seu fim. Especialmente no teatro, onde a equipe torna-se um bando em busca de um mesmo objetivo. A importância que se dá ao processo em certos núcleos de trabalho quase suplanta o resultado. Percebo entre meus alunos quase que um medo de considerar o espetáculo apresentado na estreia como um trabalho acabado. E são muitas as justificativas, entre elas, o dado presencial que caracteriza a obra teatral. Não é raro ouvir que toda obra teatral está permanentemente em processo porque seu caráter performático o exige. Entendo que a característica performática ou presencial inerente ao acontecimento teatral nos leve a pensar que cada apresentação pode abrir novas perspectivas, mas cada processo tem um propósito, uma motivação à qual urge responder. E o resultado de um processo é sempre uma busca pelo esgotamento daquela motivação inicial. Portanto, se um trabalho abre novas perspectivas – e uma trajetória artística, qualquer que seja o princípio conceitual do artista, se constrói a partir dessas aberturas – ao fim de uma obra, caminha-se em direção a essa nova perspectiva aberta buscando a resposta para uma nova pergunta. É preciso pontuar a trajetória e, nesse caso, mergulhamos, de novo, naquela motivação que nunca será a mesma, mas irá nos empurrar mais uma vez para a “outra noite” de Blanchot.

Ainda seguindo esta divagação sobre o processo de criação, lembro que, em minha pré-história profissional, integrei um grupo de treinamento que experimentava processos de atuação a partir do estudo das propostas de Grotowski para o Teatro Pobre. Durante três anos estivemos mergulhados nesse universo. Entretanto, o grupo dava imensa importância ao treinamento do ator e demonstrava pouco interesse na construção de espetáculos. Na contramão desse coletivo, visto que sempre tive muito prazer em pontuar uma narrativa, em fechar um livro para começar outro, acabei por me desligar do grupo. Gosto do risco de não me reconhecer no resultado final de um espetáculo. Porque o risco no final do processo não é o sucesso ou o fracasso frente ao público, mas o de não se reconhecer no espetáculo que resulta dessa uma imersão que o processo de criação exige. Nesse sentido, sou antigo.

Considero o processo de criação como um caminho, uma estratégia que tem como objetivo chegar ao acontecimento junto com a plateia. O que não quer dizer que abandone a experiência do mergulho na noite de que fala Blanchot. Ao contrário. Mas, para mim, faz parte do jogo da criação emergir desse mergulho para poder ver o resultado dele. E, depois de conhecer o resultado, refletir antes do próximo mergulho.

Chegou o momento de fazer o segundo Skype com a cenógrafa e a figurinista. Visto que os personagens não seriam trabalhados a partir de uma construção psicológica, minha opção foi por um desenho de roupa neutro, mas com um apelo plástico que buscasse dialogar com o cenário e contribuísse para a composição visual da cena.

É compreensível que os figurinos dos espetáculos contemporâneos, que buscam fugir da ideia de construção de personagens baseada na cópia do cotidiano, apoiem-se em tendências da moda. Afinal, a maior parte dessas encenações procura situar o tempo do espetáculo no tempo da apresentação, no presente. Portanto, o figurinista termina por mesclar elementos funcionais para a cena com o bom gosto no vestir e não em características que acrescentem informações àquelas que os atores apresentam em cena.



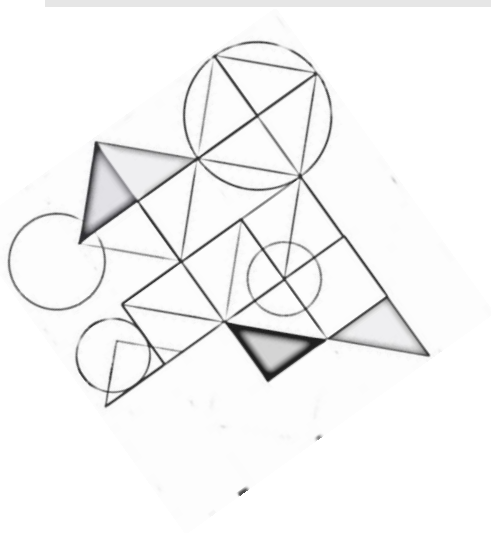
A partir da capa de uma das atrizes, eu tinha dado a Nívea a sugestão de que ela buscasse unidade entre os diversos figurinos, diferenciando um ator do outro a partir de dobras ou recortes nos desenhos. Nívea me enviou uma série de referências que reuniu depois de nossa primeira conversa e, a partir delas, selecionei algumas imagens que serviriam de base para nossa conversa. Os modelos mais largos me agradaram mais por facilitar os movimentos dos atores e gostei, especialmente, da superposição de tecidos

de diferentes texturas, desde que ela fugisse ao aspecto *clean* ou *fashion* e tomasse os *clochards* becketianos como modelos. Pareceram-me roupas básicas, que não indiciavam nenhuma particularidade, mas que, ao mesmo tempo, permitiam que as cores primárias pudessem também ser trabalhadas em detalhes, assim como ocorreria com o cenário.

Doris, que participou da mesma reunião *online*, trouxe um desenvolvimento do cenário que já se aproximava muito da forma final.

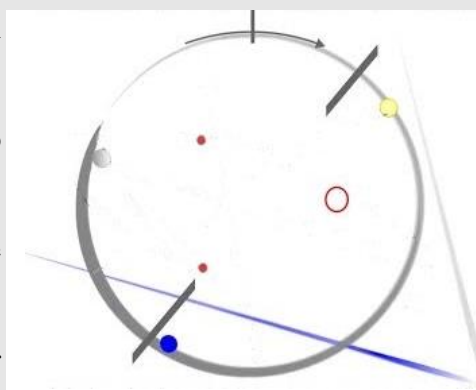


Como é de hábito no processo de trabalho com ela, suas primeiras ideias vêm sempre mais carregadas, com muitas reiteraões, quase como se precisasse afirmá-las para provocar a discussão e, ao longo do tempo, os primeiros esboços vão sendo depurados e se tornam cada vez mais simples, mais leves sem perder o fundamento inicial. Doris trabalha limpando seu “discurso” deixando, no desenho, apenas o mínimo necessário para que o mote inicial esteja impresso no projeto.

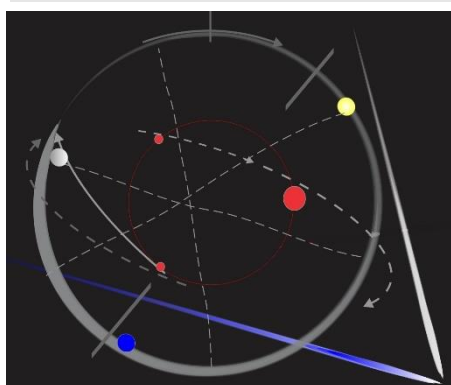


O “padrão” formado por figuras geométricas se restringiu ao círculo, duas retas e alguns pontos coloridos dentro do círculo maior. Como considerei o desenho muito simplificado, pedi que ela “sujasse” um pouco a composição, deixando menos ostensivamente geométrica. Sugeri que, em vez de produzir traços feitos por régua e compasso, eles fossem trabalhados de forma semelhante ao jato de spray numa grafiteagem urbana. Mas ela recusou minha proposta e trouxe uma solução muito mais interessante, mantendo o jogo da

composição de formas geométricas: Doris aplicou alguns tracejados, como se se tratasse de indicações de leitura de um projeto, como se fosse um projeto em elaboração, um projeto inacabado. A princípio, nenhum volume. Apenas uma aplicação do esboço de um projeto no chão pintado de preto.



A ideia de o cenário parecer um projeto a ser executado me agradou muito. Remeteu-me à *Caixa verde*, obra de Marcel Duchamp na qual, referindo-se à *Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, ou o *Grande vidro*, cuja reprodução estava inserida na *Caixa*, a despeito de sua convicção de que é o espectador



quem constrói a obra, Duchamp incluiu a descrição do funcionamento do *Grande vidro* que, numa clara ironia, conferia àquela composição absolutamente aleatória, o estatuto de máquina que produzia um

sentido preciso⁵². Da mesma forma, as indicações do tracejado do projeto de Doris sugeriam um movimento do grande círculo, a partir da marcação do eixo principal.

Pensando no clichê que descreve o espetáculo teatral como uma obra, uma construção, que está sempre em movimento, ao ver o desenho do piso, imaginei o tracejado e as setas como se fossem indicações de movimento, um esboço de marcação feito para ser seguido pelos atores. Ao “atribuir” essa “função” ao desenho, considerei a imagem para o piso praticamente finalizada. Faltava, ainda, criar um diálogo com o móvel que seria elaborado como a parte aérea da instalação. Doris trouxe uma proposta de móvel com três esferas em diferentes cores (sempre as primárias) que, visto em planta baixa, complementava o desenho do chão. Entretanto, considerei que ainda tínhamos que amadurecer esse elemento inserindo-o no campo visual do público. Pedi que ela pensasse em algum elemento que pudesse ser manipulado pelos atores e que servisse para se sentarem. Ela propôs o uso de grandes bolas coloridas, do tipo das usadas em aulas de Pilates. A proposta me agradou bastante, primeiro por, mais uma vez, evocar a ideia de instabilidade a partir de um elemento concreto e, segundo, por proporcionar a interação dos círculos e bolas pintados no chão com as bolas tridimensionais que possibilitariam uma ação concreta ao serem manipuladas pelos atores. Entretanto, essa proposta dependia de experimentações nos ensaios. A definição deste elemento ficou adiada.

Retomo aqui a reflexão sobre o ator com que se iniciou este capítulo a partir do momento em que estava num dilema sobre como trabalhar com um ator que, em cena, não representa alguém. Eu havia recusado a abordagem psicológica porque ela interpreta um sujeito construído a partir de algum modelo, seja ele existente no mundo, seja idealizado pelo ator. Como já vimos, desde o fim do século XIX que essa abordagem se tornou limitadora das possibilidades que a cena oferece. Eu havia abortado o caminho da neutralidade por não ver sentido em deixar de lado o vigor que os atores podem trazer à cena. Restava o viés da construção plástica que, apesar de apontar para o risco da rigidez

⁵² A noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido, filtrado pelos cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona dos tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. A origem de todo esse movimento erótico-mecânico é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo. (PAZ, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*: p. 35)

da forma exterior, era um caminho possível. Mas era preciso, ainda, compreender como fazer o preenchimento das formas. Nesse momento, a lembrança das experiências da Bauhaus me apresentou um caminho. O *Ballet Triádico*, com as figuras criadas por Oskar Schlemmer, foi um dos primeiros espetáculos abstratos da história das artes cênicas. Os figurinos, com formas geometrizadas, restringiam os movimentos dos bailarinos, criando corpos com dimensões e limites diferentes, desumanizando os corpos dos bailarinos, levando-os a compor um balé mecanizado. A intenção de Schlemmer era pesquisar a relação entre o corpo do homem e o espaço fazendo da cena um lugar que não se limitava à reprodução do homem, mas fazia alusão à potência da vida a partir do movimento no espaço. Sua matriz estava nas figuras da tragédia antiga, nos atores e em suas máscaras, seus coturnos que monumentalizavam a presença do homem em cena. A ideia era ampliar espacialmente, fisicamente a ação do ator que, ao abandonar aquele mundo que se volta para dentro, construído a partir de uma interpretação psicológica do personagem, buscava encontrar uma figura que se lançaria no espaço e representaria nada além de si próprio. E, se há interior nessa figura que se move em cena, são os batimentos cardíacos, a respiração, os músculos e os ossos.

A operação de Schlemmer é portanto desde o princípio algo da ordem da relação do espaço com o corpo humano. O que ele extrai da tradição são justamente essas relações espaciais, expressas aqui na construção das figuras cênicas. Mas ele se preocupa também em explorar um espaço interior do homem, distinto entretanto do território psíquico e psicológico tão caro aos naturalistas. [...] Schlemmer parte da correspondência entre as leis da cena e o que ele chama de matemática própria do corpo humano. Para isso, ele dá extrema atenção ao corpo em movimento e à absoluta precisão desses movimentos, pois são eles que vão permitir a adaptação do corpo no espaço. Um não tem que impor suas leis ao outro (corpo, espaço), mas encontrar o ponto de articulação. (Lopes, no prelo)

Novarina também fala de Schlemmer e de outros artistas ligados à Bauhaus, incluindo-os numa lista daqueles que, de alguma forma, dialogam com o seu trabalho: Eisenstein, Kandinsky, Klee, os cubistas, ou seja, criadores que experimentaram a decomposição – ou a recomposição – dos limites da percepção. E Novarina acrescenta o escritor “Raymond Roussel: um famoso desmontador da mecânica mental”.

Ainda buscando compreender um caminho para o trabalho do ator, buscando fugir do simples formalismo, revisito Kandinsky e seu esforço para esclarecer que a forma não pode ser vazia. Ela depende de um impulso que a produza. E, na tentativa de explicar esse impulso, ele afirma que “em princípio, não existe o problema da forma.” (Kandinsky, 2008: 23) Com isso, percebi que a resposta que procurava, não a encontraria porque a questão não se colocava. A forma não é um problema. É decorrência de um jogo.

Ao longo do processo de encenação de *L'Opérette imaginaire*, na Hungria, Novarina, fala das dificuldades de apresentar aos atores profissionais sua proposta que, para além da escrita, procura fazer da cena uma dimensão da ordem do acontecimento, fazer da cena um lugar vivo onde a fala adquire o aspecto de um combate no qual “os atores estão armados de linguagem.” (Novarina and Dubouclez, 2011: 14)

Os primeiros ensaios foram difíceis. Eu dizia: “é preciso que ouçamos a linguagem como um fluido no espaço, que isto seja aberto.” Eles me respondiam que essa era a maneira do velho teatro do século XIX, da declamação, onde a gente se coloca no proscênio para falar ao público. Essa concepção antimoderna era para eles uma verdadeira regressão! [...]

Digamos que o problema é efetivamente um certo stanislaviskianismo: eu não falo do próprio Stanislavski, que é um grande mestre do teatro cujo pensamento não é petrificado, falo de uma certa compreensão dos seus ensinamentos, enrijecidos no sentido de uma leitura somente psicológica do personagem. [...]

Algumas pessoas têm a tendência de ver o espetáculo a partir do *personagem* – e é, sem dúvida, uma visão redutora... No início, eles estavam permanentemente em busca do personagem, como se houvesse uma verdade para se revelada, como se pudessemos encontrar a lógica do papel de dentro do ator: “O que estou sentindo? Em que estado estou? Em que estado está o meu personagem?” Eles buscavam refúgio no psicologismo ao qual estão habituados. [...]

Eu expliquei detalhadamente que não se tratava da construção do personagem, mas da construção da peça, ou melhor, da construção da peça à revelia deles. O ator não deve entender a peça. Ele não deve ser o senhor do que acontece. Ele não tem que construir um personagem para si mesmo, mas construir um objeto mental que se edifica e respira dentro da cabeça do espectador. Dentro da cabeça do ator, é preciso que não aconteça nada. O ator não tem opinião sobre nada. Todas as teorias do teatro tendem para isso, para o vazio, à máscara, à insensibilidade, à retração – e sobretudo, nada de exibição. A emoção surge da visão de seus corpos transfigurados e sem defesa. É então

que a cena se torna comovente, que ocupa um lugar na natureza ou na *contra-natureza*.
(Ibidem: 71-73)

Pensar que abrir mão da interpretação psicológica é um retrocesso, é o mesmo que entronizar essa abordagem como uma conquista, como um princípio básico da construção da narrativa do ator. Ora, estou repetindo incansavelmente que busco uma compreensão da linguagem na qual ela não estaria a serviço da comunicação. Buscar uma explicação do personagem a partir de uma interpretação psicológica não passa de uma maneira de utilizar a linguagem para que possamos dominar o sentido do personagem. Entretanto, ler Stanislavski apenas a partir desse prisma, ignorando sua pesquisa sobre as ações físicas e seus desdobramentos na investigação de Grotowski, torna a importância do encenador russo limitada exclusivamente à conquista de um método, palavra da qual ele fugiu durante a sua vida – daí sua relutância inicial em publicar suas investigações. Seu receio era que pudessem ser confundidas com modos de alcançar um objetivo.

Além disso, Novarina pretendia tornar claro que o espetáculo não é algo que brota dos personagens. Eles estão em cena em conjunto com as palavras que são emitidas, as cores e volumes do cenário, do figurino, a música, a desorientação provocada pela quebra da expectativa criada a partir de uma história que não foi contada, enfim, a grande dificuldade que ele enfrentou junto aos atores húngaros foi dizer que eles não estão a serviço de algo. E que seu trabalho não tem a missão de dizer “verdades” ou revelar imagens bonitas ou importantes. Portanto, é nesse sentido que Novarina diz que o ator não deve entender a peça. Não há algo no espetáculo a ser comunicado e, portanto, não é no conteúdo do texto que se encontra o trabalho do ator, porque ele não é um veículo do autor. Não é no sentido que o autor atribuiu às palavras que está a defesa do seu trabalho. Novarina procura outro viés, outra chave que realize efetivamente o acontecimento teatral. Como já repeti exaustivamente aqui, a linguagem se dá no espaço e não dentro das palavras.

Na expressão “saber morder” – que dá nome a este capítulo da tese – Novarina se refere a uma atitude que se origina da “parte superior do tubo digestivo”, como prefere dizer. Ele se refere à articulação e à degustação das palavras, refere-se a uma fala que ocupa o espaço, à voracidade com que o ator deve dizer. A voracidade de quem experimenta a palavra antes de pensar no sentido. Uma voracidade animal – se os animais pudessem falar. Ele quer falar do ator que se relaciona fisicamente com as palavras. Porque

certas palavras realmente estimulam as glândulas salivares. Mas também nos levam a saltar ou gesticular a partir de certos impulsos, certas sugestões. Novarina diz que o ator não deve dominar a cena porque ele vive dentro dela, o fluxo do seu trabalho está no fluxo da cena. Ter domínio sobre ela é deixar de estar no instante da cena, é passar a determinar o conteúdo daquilo que é falado, é priorizar um sentido. Mas Novarina pede que o ator permita que a palavra o atravesse sem resistência. Que a palavra o jogue. E que ele jogue com a palavra. Ele pede aos atores que se permitam a liberdade de jogar. Só. Qualquer esforço que se coloque para além do jogo, qualquer desvio de atenção, atrapalha o jogo. Não há o que entender... mas falar, degustar as palavras, perceber o ritmo especial que algumas frases trazem e entoá-las com prazer. Como quem brinca.

Num primeiro momento, a impressão é a de que Novarina pede que o ator apenas não atrapalhe... mas é bem ao contrário. O que ele pede é fundamental para que sua cena se instaure. É absolutamente coerente que ele incite o ator à liberdade e ao prazer de experimentar a cena. Pois o que ele pede é o menor esforço e, ao mesmo tempo, o mais difícil de se conseguir: saber morder, ou seja, pensar a palavra como se fosse uma coisa, como uma fruta que, sendo concreta, se oferece à mordida.

Ainda sem local para ensaio – todo o trabalho de mesa foi feito na minha casa – sou apresentado ao Polo Gaivotas, um local ainda pouco conhecido pelos artistas portugueses que pertence à Câmara Municipal de Lisboa. Um local incrível, com salas limpíssimas muito bem iluminadas, todas providas de equipamento de som e internet com ótima velocidade – o que foi fundamental para os ensaios de música via Skype.

Chega o dia do primeiro ensaio fora da mesa. É sempre um desafio tanto para os atores como para o encenador: o que fazer? Se pelo menos eu já tivesse a música, teria algo concreto para iniciar o trabalho. Mas ela ainda não tinha chegado. Houve um tempo em que, para vencer a inércia inerente a esse primeiro momento, buscando torná-lo produtivo desde a primeira hora, eu começava a marcar os movimentos dos atores no espaço para que eles pudessem pensar apenas no texto, nas intenções, nas inflexões e no seu próprio corpo que se movimentava. Essas marcações eram muito simples e sempre se modificavam por completo ao longo dos ensaios, pois o objetivo era apenas dar uma aparência de objetividade ao trabalho. A estratégia funcionava, mas como normalmente o resultado final era extremamente marcado ao ponto de classificarem alguns dos meus espetáculos como

“teatro-dança”, os atores tinham a sensação de terem contribuído muito pouco com o desenho do espetáculo. Isso não era verdade, pois a transformação das simples marcações iniciais se dava a partir de propostas sugeridas conscientemente ou de proposições que eu percebia no trabalho deles. Mas contra a sensação dos atores não há como argumentar. Então, há cerca de dez anos eu passei a encarar esse primeiro dia sem ansiedade, deixando que os atores, ao seu tempo, ganhem intimidade com o texto e ensaiem a projeção do corpo e do texto no espaço, aleatoriamente, fornecendo apenas indicações gerais sobre o que imagino, nesse momento – que não é grande coisa ainda – e prestando muita atenção, especialmente aos atores que conheço menos, buscando perceber características pessoais, assinalando-as para que eles possam escolher se devem integrá-las ou excluí-las, de forma consciente, à construção da sua parte no espetáculo

O primeiro dia de ensaio de *Vocês que habitam o tempo* foi, para minha surpresa, de descobertas que se desdobraram nos encontros seguintes. A liberdade dada aos atores devolveu um vigor muito produtivo ao processo sob a forma de experiências que seriam armazenadas e, mais à frente, decidiríamos o que ficaria e o que dispensaríamos de seu “repertório” de movimentos, gestos e inflexões. Desde o primeiro dia eles trabalharam no sentido de encontrar, na elocução do texto, a concretude de um caminho apontado em nossas conversas durante os ensaios de mesa. Não improvisaram entregues ao acaso, pelo contrário, buscaram encontrar adequação entre o movimento do corpo e nossas conversas anteriores. Esse início de trabalho me surpreendeu positivamente pela coerência dos experimentos conscientes que os atores – especialmente os portugueses – realizaram.

Logo nos primeiros ensaios, percebemos o grande desafio para os atores: memorizar o texto. A construção das falas da peça de Novarina não obedece a uma ordem direta nem contém um claro objeto discursivo. Elas não oferecem, de imediato, as referências que habitualmente servem de base para a memorização.

O VIGIA – 10 horas em ponto: um homem parrudo, seguido da Mulher de calça morta. 10 horas e um: um usuário bem magro a segurar seus cinco dedos numa mão... 10 horas e 2: a sair de uma caixa, uma delas, depois a afastar-se. 10 horas e 3: li na calçada direita: “Mil e quarenta e quatro francos apenas ao ano por ano – Saber jumpar, saibam jumpar!

Ou

A CRIANÇA DAS CINZAS – Não são os algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: pi, ta!, rure, ranata, tra!, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducre... Não são segunda-feira, terça-

feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia, coledia, targassa, simoínce. Não são os meses fevereiro-março, são: janure, vectiambre, marcuelho, azul, dezolato, ginindro, treptante, nolim, bucrino, eluim, subismo, derbismo; não são aliás doze meses os doze, mas doducre; não são aliás nenhum mês mas quilodias...

Por isso, desde o princípio reiterei, a cada ensaio, a necessidade de se dedicarem à memorização do texto a partir do ritmo das frases, repetindo-as muitas vezes. Um caminho que sugeri foi gravarem o texto e ouvi-lo enquanto faziam tarefas do dia a dia, até que a sequência de palavras resultasse em música.

Para além dessa difícil tarefa de memorização que se alongou até bem próximo da estreia, trabalhamos no sentido de criar empatia com a plateia. O texto, por sua impossível compreensão imediata, poderia resultar numa fala pedante, pretenciosa. Para fugir a esse risco, procuramos uma maneira simples de dizer o texto, evitando a elocução ou a postura antipática que poderia sublinhar a estranheza das falas ou dar a elas uma importância excessiva, especialmente àquelas que pareciam conter um sentido mais existencial:

O FAREJADOR DE BABADO – [...] uma diretora Senhora Mirmianda me disse: “Se teu passado se passou mal, é que teu presente se deu mal.” Então eu apaguei tudo. Naquele instante, pensei em tentar dar-me a morte apenas respirando sem nenhuma esperança de recebê-la de ninguém de forma alguma de outra maneira que não de mim.

Aliás, o próprio texto desconstrói essas possíveis interpretações:

O FAREJADOR DE BABADO – Eu queria falar com Deus sem que ele me escutasse, pois eu nem sabia mais as palavras. No dia seguinte, extraindo penosamente um *eu* de mim mesmo, eu vi uma corda, e achando-a feita para me enforcar, eu matei-a.

O trabalho de mesa que havíamos feito foi fundamental para que encarássemos esses ensaios de construção da cena de modo lúdico e, mesmo com o texto ainda na mão por não estar ainda decorado, pudéssemos dar livre trânsito a propostas inusitadas no intuito de encontrarmos a lógica interna das cenas.

Entretanto uma dificuldade já se anunciava na nova etapa dos ensaios: o trabalho conjunto. Ensaiaando sem qualquer recurso financeiro, o elenco precisava dividir seu tempo entre os ensaios e trabalhos outros que garantissem sua sobrevivência. Num grupo de seis atores, eu antevia o problema de conseguir reuni-los para que pudéssemos construir, em cena, a movimentação imaginada. Gostaria de elaborar as ligações entre as cenas de forma a sugerir que o palco funcionava como uma máquina cuja engrenagem produzia sentidos. Mas a experiência me ensinou que é preciso pensar nas soluções apenas quando os problemas se apresentam. Haveria ainda tempo para esse trabalho.

Parei, não sem alguma ansiedade, de tentar antecipar dificuldades.

Divagando sobre o título da peça – *Vocês que habitam o tempo* – penso nas pessoas que “habitam” o espaço do teatro no momento da apresentação: o público. Penso numa das últimas falas de uma das figuras que, no palco, “habitam o tempo”: “Impossível que o tempo passe sem palavra. Também impossível que uma língua nos seja falada ou que o tempo passe sem nós. Impossível que fiquemos aqui. E, no entanto, estamos aqui.” (Novarina, 2009: 184) E penso, mais uma vez, em Levinas quando diz que:

O tempo é descontínuo. [...] O instante na sua continuação encontra uma morte e ressuscita. Morte e ressurreição constituem o tempo. Mas uma tal estrutura formal supõe a relação de Mim a Outrem e, na sua base, a fecundidade através do descontínuo que constitui o tempo. (Levinas, 2014: 282)

Novarina, na construção da sua narrativa, obriga o espectador a experimentar essa descontinuidade. A palavra espera. É no vazio, ao ser lançada no espaço, que ela adquire sentido. Mas nunca um mesmo sentido para todos. As falas são lançadas pelo ator e ecoam para alguns (não para todos) determinando a perda de outras falas que se seguem, que escapam para alguns, mas que irão ecoar para outros (nunca para todos). O texto de Novarina determina a descontinuidade do tempo da ação e do sentido geral da narrativa. A morte – ou a perda – e o tempo – ou a experiência do instante – habitam a narrativa de Novarina. “*Tempus periculos*. O tempo é perigoso. Assim como cada palavra, pois por detrás o silêncio o espera.”

A palavra sob a perspectiva da sua emissão no instante, é do âmbito da experiência porque exige a presença daquele que a profere e daquele que a ouve. Portanto, a relação

entre o ator e o espectador exige que se deixe a palavra, antes de tudo, reverberar no espaço que separa o ator e a plateia. É importante perceber, de antemão, que se há um domínio do sentido na relação entre ator e público, é da palavra e nunca do ator ou do público. Essa atitude reflete a necessidade de o ator colocar-se a ouvir sua fala. Não definir o sentido que será ouvido pelo público, não interpretar a palavra, mas comprometer-se com a dicção da palavra proferida. Porque seu trabalho não é interpretar, mas permitir que seu corpo reverbere a palavra. “*Tempus periculos*”.

O cronograma avançava. No princípio de fevereiro, três semanas antes da estreia, tínhamos que fazer as fotos de divulgação e, para isso, os figurinos precisavam estar prontos. Em novo Skype, no início de janeiro, Nívea apresentou seu projeto que, devido à pressa, era montado em seu próprio corpo com alguns tecidos que havia comprado e outros que tinha em casa. Ela simulava as composições que imaginara e as apresentava “ao vivo”. Seguindo uma proposta já definida em acordo com a Doris, ela decidiu trabalhar apenas uma cor no figurino e escolhemos o encarnado. A base seria preta ou cinza. Aprovei suas propostas.

A produção também avançava tentando acompanhar o cronograma. As medidas dos atores foram tiradas, mas era preocupante o fato de que não faríamos uma prova dos figurinos. Os sapatos foram pesquisados pela internet nas lojas de Lisboa. Entretanto, quando fui comprá-los, praticamente todos os modelos já estavam esgotados. Isso obrigou-nos a uma cômica troca de informações via Facebook, eu dentro da loja, Nívea no Rio. Sapatos comprados, era aguardar que as roupas ficassem prontas.

Com o tempo para a produção dos figurinos muito restrito, uma preocupação: como fazer para que chegassem em Lisboa contando, no cronograma, com apenas sete dias entre sua finalização e a sessão de fotos para divulgação?

Nesse momento descobri mais uma função para o Facebook. Fiz uma postagem numa noite de semi-desespero: “ Alguém virá para Lisboa entre 28 de janeiro e 1 de fevereiro? Preciso trazer os figurinos do espetáculo que vou estreiar aqui com a garantia de tê-los no dia 2 de fevereiro.” Entre os vários comentários de amigos que multiplicaram a minha chamada, surge Kadu Santoro que, de Belém, no Norte do Brasil, me coloca em contato com Danilo Rangel, que sairia do Rio no dia 29 de janeiro.

Em tempo recorde, Nívea cumpriu o projeto e confeccionou as roupas. Após um ensaio em Lisboa, a madrugada já começava e, em nosso último Skype, ela me mostrou as composições de cada personagem, vestindo alguns para que eu percebesse o caimento e as diferentes texturas dos tecidos. Os figurinos resultaram em um conjunto muito interessante. Nessa madrugada, véspera do envio da mala graças à gentileza de Danilo, Nívea trabalhava as roupas “envelhecendo” e “sujando-as” com tinta em spray.



Dois dias depois, resgatei a mala no hotel. Em casa, abrindo a mala, pude constatar que o resultado do projeto era exatamente o que tínhamos definido. A discussão virtual foi bastante intensa e proveitosa, mas nada como a concretude da realidade que permite que toquemos nos tecidos e, melhor ainda, que vejamos os figurinos nos corpos dos atores.



Ao pensar no ator em cena como um elemento voraz que é atravessado pelo texto, relembro a dimensão trágica na qual o conceito de interioridade do indivíduo ainda não havia sido construído. O personagem trágico não conhece o livre arbítrio, suas ações são motivadas pelo desejo dos deuses ou pelo destino, ele se define pelas palavras que profere, palavras compreendidas como ações e não como descrições isentas de responsabilidade. Palavras que, uma vez lançadas, são já uma atitude: são decisão de Creonte, decreto de Édipo, destino de Antígona. As palavras, emitidas, são uma ação sobre o outro, sobre o mundo. Impossível voltar atrás. Palavras que trazem a marca da ambiguidade, e que, ao serem pronunciadas pelo personagem trágico, voltam-se contra ele, porque ele não pode dominar todos os sentidos que a palavra carrega. O efeito trágico está justamente na desorientação do homem que experimentou a força da palavra que ele mesmo proferiu.

Na tragédia, a palavra tem uma potência fundamentalmente política porque, proferida por uma figura relevante na sociedade, reverbera e faz tremer os pilares que sustentam a cidade. A palavra, mais do que o sujeito que a profere, determina o destino e a decadência da cidade. A tragédia, portanto, nos ensina que é preciso cuidar das palavras que proferimos, porque elas não são símbolos inofensivos para a ordem do mundo, elas são tão concretas quanto um gesto e, uma vez lançadas, podem se voltar contra aquele que imaginava tê-las como uma propriedade.

A linguagem, portanto, nessa perspectiva trágica instaura uma relação política porque compromete aquele que fala e também o espectador que percebe o poder da palavra. Não falo da política compreendida em sua acepção ideológica, mas como uma reflexão que está na base do pensamento sobre a possibilidade de vida em comum. Nesse sentido, retomo Levinas quando afirma que “a essência da linguagem está na relação com outrem” (Levinas, 2014: 202) e transponho essa ideia para o acontecimento cênico no qual o ator lança as palavras na direção do público. E é no jogo entre eles que o sentido irá brotar. Dizer que a palavra constrói o mundo é o mesmo que afirmar que o destino da palavra é tornar o mundo visível ao ser proferido num face-a-face. E esse face-a-face é a relação imediata que o teatro possibilita.

É claro que a força da palavra se revela também na narrativa tradicional. Ela não sobreviveria se não se mostrasse potente e instauradora. Entretanto, o hábito de lidar com a linguagem compreendendo-a como instrumento nos levou a torná-la invisível, fazendo com que apenas seu significado se mostrasse como um “querer dizer”.

Novarina procura recuperar a tragicidade da linguagem. Não mais tomando a figura mitológica como aquela que revela a potência da palavra, mas escolhendo um personagem que é um homem insignificante, ao contrário do herói clássico do século XVII, resgatado da Antiguidade como um modelo de homem que é absoluto em relação aos seus atos. O personagem de Novarina é o homem comum, o próprio ator, é o João Ninguém, João em poucas coisas, Janjão das Mancadas envolvido por um mundo impossível de ser dominado, que vive uma vida que o carrega como se ele estivesse à deriva em um rio caudaloso, que é mergulhado na linguagem como se esta fosse uma onda.

Novarina elabora um discurso que pretende não mais dizer algo, mas apenas nos lembrar que o sentido se constrói a partir da articulação das palavras. Seus personagens em *Vocês que habitam o tempo* não têm características que os diferenciem entre si. O discurso

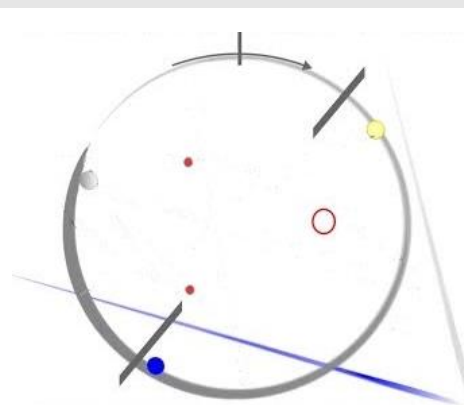
se distribui pelos atores tornando a cena uma galeria de rostos que apresenta uma série de Joões Ninguém e permitindo que o espectador leve consigo, não impressões ligadas a diferentes trajetórias, mas um único discurso que dá sentido a cada personagem e, talvez, reverbere em seu próprio percurso.

Paula e Amora finalmente enviaram a música que serviria de *leitmotiv* para o espetáculo. Aprovada integralmente, começamos os ensaios via Skype. O elenco não tem propriamente cantores e as diretoras musicais se esforçam por ensinar e corrigir os atores, buscando distribuí-los nos naipes musicais que criaram. Alguns têm uma natural facilidade para compreender a música, outros nem tanto. Faríamos apenas sete ensaios de música até a estreia. E ainda faltavam as variações dessa música que seriam cantadas nas passagens dos quadros da peça. Agora, o ritmo dos ensaios reflete a ansiedade e o temor pelo resultado. O tempo parece caminhar mais depressa.

Desde o princípio, gostava da ideia de que a música fosse toda produzida pelo elenco, mas vendo a dificuldade, comecei a pensar que ter um híbrido entre a voz coral e alguma coisa gravada poderia ajudar os atores em cena e produzir uma massa sonora mais densa. Em conversas com as diretoras, elas me desestimulavam sempre do uso de gravação, afirmando que eles chegariam a um bom resultado. Confiei na experiência delas.

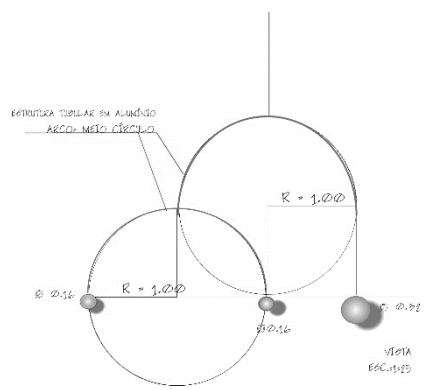
Quando faltavam aproximadamente três semanas para a estreia Paula e Amora me enviaram as pequenas inserções para as passagens de cenas. Sem tempo para discutir detalhes, assumi a função de definir onde cada trecho musical iria entrar e trabalhei com os atores preparando material para o ensaio de música que acontecia uma vez por semana. Dessa maneira, eu fazia propostas concretas que eram ajustadas pelas diretoras nos ensaios via Skype.

Ao mesmo tempo, já iniciava as conversas com o desenhista de luz Binho Schaefer. Ao longo dos ensaios, eu havia definido que a luz dividiria o espaço em dois numa diagonal: uma área de penumbra onde ficariam os atores que não estariam em cena e outra que seria nossa área de ação. Para não deixar que a luz desfizesse a zona de penumbra, precisamos assumir uma luz geral com muitas



sombras nos rostos dos atores, visto que os refletores precisariam ter uma angulação maior do que 45°. Entretanto, considerei interessante não termos uma iluminação que “chapasse” os atores, diminuindo o volume de seus corpos - o que aconteceria se a luz fosse frontal.

Não teríamos, portanto, nenhum efeito especial ou foco de luz. Trabalharíamos o projeto de luz considerando as áreas do palco. Enquanto Binho trabalhava o plano de luz, eu continuava conversando com Doris, procurando finalizar o projeto do cenário que, já tinha o piso definido, faltando, no entanto, o objeto aéreo.



O móvel proposto seria construído a partir de duas hastes curvas de alumínio, com três **esferas**, também de alumínio, nas extremidades. Duas bolas na haste mais baixa, cada uma com metade do peso da bola maior, presa à haste mais alta. A ideia seria manter um equilíbrio precário que permitisse movimento circular e

pendular. Uma ideia muito simples que se mostrava totalmente adequada ao conceito inicial que supunha um objeto baseado na instabilidade e na leveza que contrastaria com a firmeza do chão.

Depois de alguma insistência, convenci Doris a dar movimento giratório às hastes. Esperava que o cenotécnico que construiria o móvel nos desse alguma sugestão sobre como integrar um motor a essa estrutura. Tendo encontrado o profissional e recebido o orçamento, constatei que na produção não poderia arcar com os custos do motor. A construção iria prosseguir sem ele.

No chão, além dos desenhos das esferas coloridas, decidimos usar as grandes bolas de Pilates, de cores variadas após experiências nos ensaios. Elas contrastavam com as esferas bidimensionais pintadas e, agora, entravam também num diálogo com as bolas aéreas, estas, de alumínio. Tínhamos, enfim, o cenário que buscávamos, eu e Doris, desde o princípio: um espaço abstrato, autônomo, que não ilustra nada além de si próprio e mantém uma coerência formal, uma lógica interna: tanto o chão, com as grandes bolas que são deslocadas e quase nunca estão totalmente imóveis, como o móvel, instável, sempre em movimento, formam, agora, uma estrutura viva.

O piso seria, a princípio, feito numa impressão em grande formato que seria colada no palco. Entretanto, uma surpresa com a qual não contávamos: o custo desse tipo de

impressão em Portugal é impressionantemente superior ao do Brasil. Após o susto, decidimos executar uma pintura artística em placas de cartão que seriam aplicadas sobre o piso do palco. A lógica habitual que considera que um profissional deveria sair mais caro do que um serviço que utiliza a máquina caiu por terra em Lisboa. O custo do serviço de um pintor equivalia a 15% do custo do projeto impresso. No Rio, a última vez que contratei o serviço de um pintor foi em 2000. A atividade que ocupava a maior parte do seu tempo era pintar faixas institucionais ou cartazes para teatros, cinemas e até para mercados. Eventualmente, ele realizava grandes trabalhos para cenografia. Entretanto, à medida que a tecnologia de impressão se aperfeiçoava, seu trabalho era cada vez menos requisitado e sua profissão estava se extinguindo. Em Portugal, esse trabalho artesanal ainda é valorizado e, graças a isso, pude contratar o pintor para fazer o piso do cenário.

Nos ensaios, vou buscando juntar, em minha cabeça, todas as partes cujos projetos estão em vias de finalização. Cenário, luz, música, movimentos dos atores, todos os elementos vão se encaixando. Mas, de concreto e pronto, só mesmo o figurino.

No processo de trabalho as peças vão se encaixando pouco a pouco. Quando a conversa entre as diversas áreas de criação tem um conceito claro como fio condutor, quando o diálogo não busca apenas a ilustração de uma ideia, as formas vão se adequando ao espaço e, no final, é como se víssemos o próprio pensamento, fisicamente, se revelar à nossa frente. A liberdade de não trabalharmos a partir de modelos é conduzida (e preenchida) pela mistura da nossa experiência com nossos desejos e, principalmente, com nossas pesquisas e reflexões. Porque o objetivo na criação não é a beleza nem o truque bem feito, mas a clareza daquilo que desenvolvemos no diálogo sobre o espetáculo. A encenação é o resultado do pensamento que orienta o diálogo da equipe e sua adequação às formas que definimos.

É verdadeiramente um privilégio poder trabalhar um longo tempo com a mesma equipe. O diálogo é mais fácil e rápido. O risco de haver algum mal-entendido é mínimo e o pensamento sobre a cena flui mais facilmente. Conhecemos nossas afinidades e podemos, a cada nova encenação, atualizar os desdobramentos do interesse de cada um. A criação torna-se não apenas uma parceria pragmática, mas também uma conversa sobre por onde caminham os pensamentos de cada um. É o caso da minha relação com Doris, Binho, Paula e Amora. Este é o primeiro trabalho com Nívea e, pela afinidade, certamente outros virão.

Não é raro encontrarmos artistas que, por insegurança ou arrogância, buscam se impor sem fazer o esforço de transformar em palavras aquilo que está na sua cabeça. Numa equipe formada por artistas de tantas áreas, é claro que o diálogo é permeado pela expressão a partir de suas linguagens – o desenho no cenário e no figurino, a melodia e o ritmo na música – mas é necessário buscar o detalhamento da ideia em conversas. E o trabalho em teatro só é totalmente prazeroso quando todos os envolvidos conseguem perceber sua contribuição no espetáculo.

Faço sempre um esforço para contemplar todos os pontos de vista da equipe de criação. É isso que determina o pertencimento de cada um no resultado final. Não me vejo dialogando com técnicos, mas com artistas que desenvolvem uma pesquisa. Coordenar um grupo, para mim, é justamente administrar os desejos procurando atender a todos. Entretanto, é preciso que todos também façam convergir suas perspectivas para um ponto central do trabalho a partir do qual eu trabalho. As minhas escolhas de profissionais, tanto para a equipe de criação quanto para o elenco, nunca consideram exclusivamente a qualidade artística do profissional. É preciso associar à qualidade uma boa dose de curiosidade, de inquietação e de generosidade.

Quando entramos no último mês de trabalho, a dificuldade de reunir todo o elenco se mostrou real. Agora não havia mais tempo para ser compreensivo em relação aos problemas individuais: os ensaios tinham que se tornar a prioridade de todos.

Eu precisava experimentar o desenho dos grupos, precisava ver as cenas em sequência, precisava, enfim, concretizar o que estava apenas na minha cabeça. Minha experiência já tinha me ensinado que é melhor endurecer faltando um mês para a estreia, porque ainda haveria tempo bastante para desenvolver o que faltava, do que nos desesperarmos mais tarde. Esse era o momento de dividir a responsabilidade do espetáculo com os atores.

Após uma conversa na qual não admiti qualquer justificativa para eles não estarem todos nos ensaios, revimos e confirmamos nosso cronograma de trabalho. Claro que houve alguma tolerância com alguns compromissos inadiáveis dos atores, mas de modo geral, o controle endureceu.

Os atores ainda não tinham todo o texto memorizado e alguns não tinham memorizado nada ainda. É realmente um texto difícil de decorar, mas, justamente por isso,

era necessário um empenho maior do que se estivéssemos trabalhando com um texto convencional. Chamei a atenção para o fato de que as músicas também precisavam ser ouvidas o dia todo para que, através do ritmo, a correção da sequência de palavras – “o exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele...” – fosse se tornando automática.

O fato de o texto não proporcionar um conteúdo preciso e a dificuldade que alguns atores encontravam em lidar com isso, faziam com que eles se apoiassem em determinadas passagens que, por parecerem ter um sentido “importante”, resultavam em uma elocução didática, como se os atores quisessem reforçar essa parte porque ali havia uma mensagem. Era necessário desfazer esse tom, dando a falas como, por exemplo,

HOMEM DE OUROS – Quando nós falamos, será nós mesmos no fundo de nós que nos ouvimos? Ou outra pessoa que não é nós que falaria no lugar das palavras?”

ou

O VIGIA – Nós não temos nada pra ver nem saber quando está tudo escuro, a não ser dentro de nós e que a vida está nos olhos de uns e de outros.”

um tom habitual e integrado ao jogo de palavras. Todo o texto deveria ser falado com alguma ironia e com prazer, sem que se buscasse revelar algo que estaria oculto, mas apenas falar em direção à plateia para que esta, sim, pudesse apropriar-se das frases e construir, com elas, sua própria narrativa de ouvinte. Outro indício que revelava alguma insegurança por parte dos atores se manifestava nos momentos em que eles deveriam apenas se manter na área de penumbra, portanto, fora de cena. Alguns assumiam uma postura hierática, dando à sua presença um ar glorioso. Era preciso desfazer qualquer atmosfera solene ou didática para que o jogo com a linguagem se apresentasse de forma lúdica para, com isso, termos alguma possibilidade de dividir esse prazer com a plateia.

Defini, em planta baixa sobre o desenho do piso do cenário, as várias posições das bolas de Pilates que, a princípio, eram cinco, e comecei a experimentar a movimentação dos atores nas passagens de cena nas quais eles reorganizavam as bolas no espaço. Defini os trechos musicais e ensaiávamos movimentos e música. Até que chegamos à cena final. Nesse ponto, pela dificuldade de ensaiarmos sem uma orientação musical, sentimos a necessidade de ter ao menos uma das diretoras musicais presente.

Num arroubo que teria me endividado bastante, propus pagar a passagem de uma delas. Após alguns dias de intensa animação com essa possibilidade, com as diretoras verificando suas disponibilidades financeiras para bancarem sua permanência aqui e eu buscando alternativas de estadia e alimentação, elas se deram conta da realidade no Brasil e perceberam que não tinham espaço na agenda para passar dez dias em Lisboa. Essa decisão nos obrigou a seguir com os ensaios via Skype.

A uma semana da estreia, a cena final tornou-se um problema. A música precisava ser cantada muito baixo, visto que outras falas se superpunham a ela. Mas, por um lado, os atores tinham necessidade de se ouvir e, por isso, aumentavam sempre o volume da voz e eu, por outro lado, me debatia com isso e com a impressão de que faltava massa, preenchimento musical. Considerava que havia muitas pausas. Pedi, então, que Paula e Amora me enviassem uma linha musical gravada para que eu pudesse experimentar nos ensaios, o que fiz por alguns dias. Mas, exatamente como elas já haviam previsto, o som preenchendo o canto não funcionou. Decidi, então, investir apenas nas vozes dos atores até perceber onde estava o ponto de dificuldade: a primeira frase da música era em uma nota dissonante, o que tornava muito difícil para todos começarem juntos e afinados. Como a segunda frase era muito mais simples, defini o corte da primeira linha, o que não trazia nenhum prejuízo, na medida em que a música era cantada duas vezes e, na segunda vez, eles conseguiam entoar corretamente. Deu certo. E a música, cantada à perfeição e em volume baixo, transformou-se um murmúrio que se desenrolava no fundo dos textos que se sobrepunham a ela. Chegamos ao que buscávamos.

No último final de semana livre, antes dos ensaios gerais, voltei a lembrar da expressão usada por Grotowski para explicitar a função do encenador: *teacher of performer*. No nosso caso, visto que estava trabalhando com aquele elenco pela primeira vez, não existia ainda entre nós um vocabulário próprio nem uma reflexão desenvolvida em conjunto. Não havia uma base conceitual – como havia no Teatro Laboratório de Grotowski – sobre a qual os atores e eu balizássemos nossa atuação conjunta e, portanto, era inevitável que minhas intervenções fossem muito incisivas. Mas, mesmo assim, vinha buscando uma relação com os atores na qual, apesar de eu determinar a área de atuação, deixava-os livres para definirem seus movimentos. Construí uma estrutura de marcação apenas para os atores que não conseguiam decorar o texto, para ajudá-los na memorização.

Mas buscava, na medida do possível, orientá-los no sentido de ousarem e proporem movimentos e gestos e, ao longo dos ensaios, íamos decidindo o que interessaria à cena e, especialmente, o tipo de gesto ou movimento que não interessava.

Lembrando a todos que a liberdade supõe a responsabilidade com as ideias em jogo e com os colegas em cena, mergulhamos nessa aposta. Misturando diferentes canais de reflexão, vem-me à mente a seguinte afirmação de Rancière: “o mestre é aquele que mantém o que busca em *seu* caminho” (Rancière, 2015: 57). Claro que, neste caso, o caminho de cada ator se confunde com o caminho do espetáculo – o que não me permite estar indiferente à independência de cada um deles.

O projeto de iluminação do espetáculo chegou poucos dias antes da estreia. Como iluminador sabia que eu teria que fazer o roteiro sem ele e mandou uma descrição minuciosa: planta detalhada, relação de equipamentos e imagens com o resultado da afinação sobre o cenário.



Minha preocupação naquele momento se concentrava no cenário. Fazia quase um mês da minha última conversa com o cenotécnico e desde então, ele não respondera mais as minhas mensagens. Nem ele nem o pintor. Na última semana eu havia ligado para eles todos os dias. Na sexta-feira, dia 23 de fevereiro, eles me retornaram a ligação dizendo que estavam fora de Lisboa e me garantiram que o cronograma seria cumprido e que estariam de volta para a montagem, prevista para o dia 27.

No dia 26, domingo de carnaval, no último ensaio no Polo Gaivotas, véspera do dia previsto para a entrada no teatro para a montagem do cenário e da luz, fiz uma última ligação para confirmar o trabalho no dia seguinte e fiquei sabendo que o cenotécnico não havia comprado as esferas que integrariam o móbil.

Naquele momento voltei a perceber que o português brasileiro e o de Portugal não são completamente o mesmo. A comunicação é falha. Passei um longo tempo elogiando a ambiguidade das palavras e fui pego pela ambiguidade da relação entre essas duas versões da língua. Um mês antes, o cenotécnico havia me perguntado se eu sabia onde conseguir as

bolas de alumínio. Verifiquei com a cenógrafa qual era a especificação, ela me respondeu que eram fôrmas para fazer velas e encaminhei a resposta ao cenotécnico. Entretanto, não reafirmei que estava deixando sob a sua responsabilidade encontrá-las em Lisboa. Ele compreendeu que eu me encarregaria delas.

Domingo que antecedia a segunda e a terça de carnaval... todo o comércio fechado. O cronograma de montagem previa que tudo estaria montado na quarta-feira de cinzas, a tempo de fazer um ensaio geral antes do ensaio destinado à imprensa.

Habitado a situações de alta ansiedade pré-estreia, respiro fundo. Sigo a caminho do último ensaio, pela Calçada do Combro, passo por uma loja de velas que tem mais de duzentos anos e olho pela vitrine: só velas tradicionais. Nada que pareça ter saído de uma daquelas fôrmas. Vou descendo pela Rua do Poço dos Negros levantando as possibilidades de resolver esse problema:

- utilizar bolas plásticas presas à estrutura de alumínio: terrível. Iria aniquilar com o contraste de cor previsto no projeto;
- desistir do móbile: tornaria o cenário visualmente pobre, já que a parte aérea da concepção do projeto estava intrinsecamente ligada ao piso;
- tentar conseguir as bolas na quarta-feira pela manhã: última alternativa, que eu considerava quase impossível, visto que as empresas que vendem pela internet não anunciam um endereço físico.

Lembrei que Doris havia utilizado esse mesmo material no *stand* do Brasil na Quadrienal de Praga. Liguei para ela que, me disse que tinha três esferas do mesmo tamanho e uma metade grande. Fátima, minha esposa, sairia do Rio na segunda-feira no voo da tarde. Pedi que ela pegasse as peças na casa da Doris. Seria necessário reformular o cronograma de montagem e fazer o que não se deve fazer: montar e afinar a luz antes de o cenário chegar.

Cheguei à sala de ensaios um pouco mais tranquilo (ou quase). Fizemos um ensaio de música perfeito e uma passada do espetáculo, que considerei pronto. Só faltava o público.

No dia seguinte comecei a montagem de luz. O pintor atrasou o trabalho e precisei acelerar a montagem da luz para recolher o andaime e montar no chão as placas de cartão pintadas. Na terça, Fátima chegou com as esferas. Segui para a montagem no teatro. Não

ficou perfeito... mas só eu e a cenógrafa conhecíamos a perfeição. Aquela era hora de fazer o que era possível. E fizemos.

Realmente não ficou perfeito, mas também não ficou nada mal. Os atores já podiam dançar sobre o cenário. Vamos agora à estreia.



Aprendendo a morder!

A estreia é um rito de passagem. Depois de quatro meses mergulhado no pensamento sobre a cena dentro da sala fechada, construindo e desfazendo para reconstruir, a estreia é o momento em que o espetáculo é colocado diante do elemento para o qual trabalhamos todo esse tempo. Com a chegada do público, tudo o que foi discutido e elaborado era, finalmente, posto à prova: um gesto ou uma marcação podem “funcionar” ou não. “Funcionar” significa obter a reação esperada. De riso ou de surpresa. A partir daí, começamos uma nova fase, observando as reações, buscando o tempo certo do riso, da pausa, do andamento de cada cena. A reflexão passou a caminhar junto com a presença do público na experiência do trabalho. Não havia mais separação. Pensar sobre a cena se mostrava como uma inflexão que determinava um ajuste dela a partir da observação da relação com o público.

A montagem do cenário e da luz que antecedeu a estreia foi bastante conturbada por problemas alheios à cena, mas administrada o mais possível pela produção para que nada (ou quase nada) chegasse aos atores. Fizemos o ensaio técnico reposicionando cada ator, gravando as cenas de luz, ajustando volumes de voz e postura corporal em relação à plateia. Procurei fazer todo o trabalho de adequação ao cenário e à luz de forma que, no dia da estreia, não tivéssemos mais nenhuma dúvida na transposição do espetáculo da sala de ensaios para o espaço do teatro e nos preocupássemos apenas com a chegada do público. A ideia de que o ator deve “saber morder” deverá encontrar sentido a partir de agora.

Dia 2 de março. Alguns atores estavam bastante nervosos, outros nem tanto. Contudo, conseguimos construir uma relação de equipe e uns ajudavam os outros repassando cenas ou colaborando no ajuste dos cabelos e na maquiagem. O clima entre eles era o melhor possível e isso é muito importante para o rendimento de qualquer espetáculo, em especial para um trabalho como este que traz na sua narrativa uma estranheza que deve ser apresentada com alegria. O público vinha chegando e o burburinho do lado de fora a sala de espetáculo onde estavam alguns atores aquecendo corpo, voz ou apenas falando nervosamente. Outros, lá fora para um último cigarro. Um amigo costumava comparar esse momento àquele que antecede um mergulho numa piscina de água fria. O instante em que a porta se abre para o público entrar, equivaleria, para ele, ao intervalo entre o salto e a entrada na água, ou seja, quando se está no ar mas ainda não entramos na água. Mas não há mais como retornar.

O público entrava. O elenco, no palco, cumprimentava os conhecidos. Resolvi deixar os atores receberem os convidados. Foi uma opção para desfazer qualquer ilusão de que a cena seria um lugar “mágico”. A ideia era deixar claro que elenco e plateia são elementos totalmente reais, concretos, que apenas uma diferença os separa: seus espaços físicos de atuação. Pretendia que, logo na entrada na sala, ficasse estabelecido o tipo de relação proposta entre a cena e a plateia. Sem o uso de sinais que anunciassem o início do espetáculo, a atriz cumprimentava a plateia e dava início ao momento em que se explicitavam as bases do jogo que nosso espetáculo iria propor.

Uma professora do meu tempo de graduação dizia que os primeiros minutos de um espetáculo são sempre perdidos. A plateia ainda não está completamente concentrada e algumas informações não são percebidas. Ela dizia que, se logo na abertura fosse revelado quem é o assassino, por exemplo, o mistério permaneceria porque a plateia não absorveria a informação.

No caso de *Vocês que habitam o tempo*, não há sequer enredo e muito menos mistério. Mas como o texto de Novarina trabalha justamente desfazendo a expectativa habitual de comunicação, o que resulta na construção de falas que não revelam imediatamente seu sentido, achei por bem não desorientar o público completamente e inseri um trecho da narrativa *O teatro dos ouvidos* na abertura do espetáculo. Sua função era fazer a passagem entre a chegada dos espectadores ao teatro e o início do jogo com a linguagem. Escolhi dois trechos que, justamente, falam que somos todos feitos de linguagem.

No teatro, o ator e o espectador trocam de fôlego. É uma cena que não se pode nunca ver. O teatro é o lugar da impossível reprodução do homem pelo homem. Uma luta das línguas no espaço. É o drama da língua, a luta das bocas para falar. As bocas dos mortos, as dos vivos. As palavras travam um combate, representam uma comédia, um drama. Porque a cada palavra subsiste um crime. Porque todas as palavras são cômicas. Porque são pronunciadas pelo orifício superior do tubo digestivo, enquanto que são pensadas bem baixo. Pois aquele que pronuncia as palavras no pensamento está embaixo. É ele que pronuncia as palavras em pensamento. A boca fala, mas é a boca muda de baixo, voz abafada, que imita em pensamento os movimentos da boca, que lança, que pronuncia os sons em silêncio.

Não sei nem falar nem escrever, sou enfermo em palavra e impedido em pensamento. É o contrário de uma comodidade, de um domínio, o contrário de um dom. O artista, se ele é *dotado*, se o artista é *dotado*, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo a menos. (Novarina, 2011: 30-31)

A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito. [...] Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua. (Ibidem: 39-40)

O espetáculo seguiu e a plateia que, no princípio parecia um pouco atônita, começou a reagir e a encontrar alguma graça no turbilhão de palavras que, mesmo parecendo descrever acontecimentos em cidades ou regiões de Portugal, não chegam a explicitar exatamente que acontecimentos eram esses.

A ideia de que a linguagem brota da relação com o outro estava no foco de atenção entre a cena e a plateia. Obviamente não estava esperando colher um resultado objetivo, mas uma percepção em torno da experiência da cena, obtida não apenas a partir da observação, mas também de conversas com o público, com amigos, com colegas do teatro e, principalmente, com aqueles que se identificam exclusivamente como público de teatro. Houve, claro, manifestações de rejeição à proposta do jogo, algumas pessoas acharam a experiência simplesmente divertida, mas outras ficaram um pouco aturdidas com o fato de perderem muito do que era dito porque se desligavam do andamento da cena ao ficarem pensando sobre algumas frases. E achavam que não tinham entendido o “enredo” por sua própria culpa, por se concentrarem em determinados pontos do texto não atentando para o todo.

Considerarei essa experiência de perda da totalidade do espetáculo especialmente interessante porque se, por um lado, causava uma sensação de incapacidade de apreender tudo o que era dito em cena, por outro lado definia, para o espectador, que as partes que o obrigaram a se “desligar” de outras eram, afinal, o sentido da encenação para ele. As frases que ficavam ecoando e impedindo que ele continuasse prestando atenção à sequência das cenas trariam, na lembrança, o sentido do espetáculo. Era o espectador quem, de certa forma, escolhia o que ouvir a partir do turbilhão – da “onda de palavras”, segundo Novarina – que a cena produzia. O espetáculo efetivamente abria mão de revelar um conteúdo específico ou uma mensagem para oferecer muitas possibilidades de sentidos que, apreendidos por uns, seriam ignorados por outros que, por sua vez, iriam conferir sentido a outras frases.

Jacques Rancière, incitado a fazer um paralelo entre a ideia desenvolvida em seu livro *O mestre ignorante* (Rancière, 2015) – onde ele fala da igualdade das inteligências na qual “um ignorante pode ensinar a outro ignorante o que ele mesmo não sabe” – e a relação entre a arte e o público, diz que

[o mestre ignorante] não ensina *seu* saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências. Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições. (Rancière, 2012: 15-16)

Rancière é bastante crítico em relação às reiteradas experiências que visam a tirar o público da passividade, afirmando que, mesmo imóvel em sua cadeira, o espectador está sempre em movimento quando a cena o estimula a acompanhá-la. Ele afirma um ponto que considero fundamental e que tem relação com minha convicção de que a linguagem brota da relação entre a cena e o público. A imobilidade do espectador que parece apenas observar a cena é uma falsa impressão. Efetivamente não é necessário que ele se levante da cadeira ou faça um gesto para o considerarmos participante. O espetáculo é, desde o início, um convite para que o espectador se aventure “na floresta das coisas e dos signos” e construa o sentido daquilo que lhe é proposto em palavras. Em *O espectador emancipado*, Rancière, efetivamente, não chega a problematizar a linguagem como o faz Novarina em sua obra, mas, no fundo, ele propõe ao jogo da educação o mesmo que Novarina propõe na

relação com a plateia: um impulso que visa não a participação da plateia do ponto de vista físico, mas a desorientação dela em relação ao uso habitual da linguagem no intuito de que se estabeleça uma outra regra de jogo na qual o espectador se veja compondo o sentido e, portanto, sendo levado pelo jogo proposto.

Após a estreia começamos a jogar não mais hipoteticamente, mas realmente. E buscando encontrar a fluência do jogo, colocamo-nos na disposição de rever estratégias e percursos. Nessa nova fase do trabalho, consegui ser mais claro em relação a certas propostas feitas aos atores nos ensaios. E o contrário também se verificou. Eles esclareceram para mim que certas propostas que fiz deveriam ser revistas. O diálogo não apenas continuava, mas se intensificava. E os atores iam se aproximando da plateia como se comessem efetivamente a dialogar com ela. Assistindo a todas as sessões – foram dez ao todo – pude orientá-los com relação ao modo de aproximação com a plateia, que deveria estar sempre presente no jogo de cena (mesmo durante os raros diálogos da peça), e o que garantiria essa presença seria a cumplicidade entre ator e espectador. Era fundamental dizer o texto tendo o corpo disponível para toda a audiência, mas o olhar direcionado para um espectador específico. Era uma forma de trazer esse espectador para perto do jogo.

Também fizemos algumas mudanças em função dessa relação com a plateia. Por exemplo, uma cena com marcação inspirada num efeito “pastelão” mostrou-se totalmente ineficiente: a atriz levantava a outra de forma desconfortável e carregava-a para vários lugares do palco enquanto aquela que era carregada balançava as pernas, impotente. Deveria ser uma cena cômica que nunca resultou. Mudamos para uma dinâmica de comédia clássica onde uma foge da outra e a cena se tornou mais leve, mais ágil. Não chegou a ser engraçada, mas deixou de apelar para a graça. E mudanças desse tipo foram experimentadas ao longo da temporada, sempre visando a obter maior empatia com a plateia.

A engrenagem desse jogo foi se tornando cada vez mais azeitada e os atores, a cada nova sessão, começavam a variar tempos de falas, pausas, olhares de cumplicidade de acordo com as reações ou mesmo a atenção que os espectadores dispensavam.

Os atores estavam aprendendo a morder. E eu estava começando a compreender o que isso significa. Em certo momento da peça, uma das figuras em cena dizia:

A CRIANÇA DAS CINZAS – Abade, venha ver se é mesmo em matéria ou nas ondas que minha palavra fala. Venha dentro de mim ler nos meus olhos, me dizer se puder se eu

agonizo ou se nasço e se é mesmo matéria que cai na minha palavra quando ela fala ou então se é uma palavra feita para me falar [...] Esse mundo me é uma prisão. [...] Meu corpo está sobrando abade, erro demais em estar dentro. [...] Se eu me encontrasse, eu me morderia!

Para saber morder, é preciso ter o mundo (ou a si próprio) em carne e não em espírito. É preciso ter o outro em corpo e não em ideia. Saber morder deixa, portanto, de ser um aprendizado para se tornar a prática de uma busca. É um modo de estar em cena. Termina aqui essa experiência. E, sem ter ainda uma distância que permita um olhar crítico sobre o trabalho, sem ter certeza de que a descrição do processo efetivamente reflita as questões e sua concretização em cena, encerro esta tentativa realizada com grande esforço de produzir alguma clareza sobre a experiência de encenar *Vocês que habitam o tempo* e de como essa encenação carrega, em sua estrutura, toda a reflexão contida nessa narrativa.



CONCLUSÃO

A proposta de pensar sobre *uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea* veio sendo amadurecida desde que me tornei encenador. Esta questão esteve presente ao longo da minha trajetória, mesmo que não estivesse ainda plenamente formulada.

Minha pesquisa de doutoramento propôs uma reflexão sobre o sentido da palavra na cena, buscando subverter a expectativa da comunicação, que entende a linguagem como um veículo, um instrumento, e compreendê-la como uma experiência que se oferece ao público. Como aliado nessa tarefa, convoquei Valère Novarina, dramaturgo, pintor, encenador, performer. A parceria com esse autor nasceu de sua afirmação “*falar não é comunicar*”. Essa frase se tornou o mote que me levou à construção de uma linha de raciocínio que, por meio da escrita desta narrativa, fundamentasse a perspectiva da fala que não comunica e que também, por meio da experimentação cênica com a peça *Vocês que habitam o tempo*, tornasse concreta a elocução da palavra e sua relação com o público.

Iniciei este trabalho descrevendo minha trajetória, buscando identificar uma questão, recorrente nos espetáculos. A partir da análise das motivações que determinaram as minhas encenações, encontrei alguns temas dispersos que, ao serem desenvolvidos, constituíram o corpo deste texto e a motivação para a encenação da peça de Novarina: linguagem, tragédia, perda. Palavras que precisavam ser investigadas e alinhavadas para se constituírem como partes de um fio narrativo plausível.

Peter Szondi (Szondi, 2011) me forneceu o princípio deste fio narrativo ao refletir sobre a falência da estrutura dramaturgica tradicional operada por autores como Tchekhov, Ibsen e Maeterlink entre outros. Essa ruptura com a narrativa realista, figurativa, revelou a emergência, na cena, de temas que prescindem de descrição e só se deixam apreender como atmosferas, como a passagem do tempo, a morte, o sentido da vida. Por outro lado, encenadores do início do século XX – entre eles Meyerhold e Craig – foram mais longe e determinaram a necessidade de se pensar a narrativa do espetáculo para além do texto, considerando-o um elemento entre outros. A concepção de linguagem que incorporava os elementos sonoros e visuais como partes da constituição do discurso da cena, deu concretude e ampliou as possibilidades de produção de sentido que o espetáculo proporcionava, abrindo as portas para que se pudesse considerar o acontecimento cênico como uma experiência.

Buscando resgatar alguma referência que fundamentasse a problematização da linguagem da cena, abordei a tragédia grega, na perspectiva dos estudos de Jean-Pierre

Vernant, Vidal-Naquet, e de poetas trágicos na busca de uma compreensão da linguagem que teria sido esquecida ao longo dos séculos. Encontrei, nessa abordagem, o personagem trágico concebido a partir de uma visão cósmica do mundo – um entendimento do homem que vinha de fora, muito diferente da construção psicológica que se tornou a base da análise moderna do sujeito. A palavra na tragédia escapava ao domínio do personagem, pois, em vez de ter seu sentido definido por ele, revelava-se ambígua, voltando-se contra ele, determinando seu destino.

No caminho da construção do fio narrativo que fundamentaria a frase de Novarina, de volta ao século XX, fui ao encontro de Antonin Artaud que, reivindicando uma linguagem que recuperasse o poder mágico da palavra poética das tragédias, elaborava um projeto de teatro que considerasse todos os elementos que constituem a linguagem da cena em sua concretude, em sua autonomia em relação ao mundo. Ele buscava uma linguagem na arte que pudesse não mais descrever, mas construir, em cena, um mundo autônomo. Ao escrever sobre Van Gogh, por exemplo, exaltou a sua série de girassóis, apontando para a obra não como a reprodução do mundo, mas ao contrário, como coisa criada e autêntica, promovendo uma inversão de valor ao dizer que “para entender agora um girassol natural, é obrigatório passar por Van Gogh” (Artaud, 1983: 73).

Seguindo essa pista que conferia autonomia aos elementos de construção da linguagem artística, esta investigação buscava perceber de que maneira seria possível trabalhar a palavra como matéria, como elemento concreto. Considerá-la parte de uma estrutura física que resultaria numa linguagem que não estaria a serviço de uma mensagem.

O marco que determinou esta investigação foi o convite para encenar *O animal do tempo*, de Novarina. Com esse trabalho, experimentei algo que parecia ecoar o projeto que Artaud. Ao ouvir a primeira leitura do texto pela atriz, a minha desorientação foi tal que eu não seria capaz de reproduzir o que tinha sido dito mas tinha certeza de que aquela fala fazia sentido para mim. Essa experiência me levou a perceber uma outra perspectiva da palavra que não endossava o discurso clássico, mas apresentava um outro modo de relação com o relato.

A frase de Novarina começou a se tornar visível. Quando ele diz que “falar não é comunicar”, essa afirmação sobre a palavra falada não se constitui como uma ação contra a comunicação. Ele quer ampliar o jogo da linguagem; quer encontrar, na cena, uma dimensão que vá além do envio de mensagens por parte do espetáculo. A linguagem, nessa

dimensão, não teria uma significação anterior à sua elocução. O sentido estaria na relação entre a fala e a audição; é do âmbito da experiência.

A palavra que se mostra sem intencionalidade *a priori* se assemelha ao projeto da pintura abstrata que desejava ser realidade e não reproduzir a realidade do mundo; que queria convidar o observador a construir, a partir da tela, um mundo pictural. Ou seja, tornar-se a partir das cores, das formas, da ocupação espacial da tela, um mundo. E esse é o desejo da palavra que não quer comunicar: sugerir a possibilidade de haver, nela, uma dimensão real, concreta.

A presente investigação seguiu a direção do pensamento abstrato ao encenar o texto *Vocês que habitam o tempo*, de Novarina. Perseguindo o entendimento dessa dimensão real e concreta, tomei a obra de Kandinsky e de Calder como referências para a criação do cenário e para o desenho dos movimentos de passagens de cena.

O espetáculo foi concebido para ser apresentado como uma estrutura teatral, ou seja, ele não buscava reproduzir modelos exteriores à cena. Era como uma máquina na qual as palavras, organizadas em frases que não compunham histórias, se mostrassem, antes, como uma linguagem articulada pelos atores que se oferecia à plateia para ser decifrada junto com o conjunto plástico. O trabalho buscou a construção de um mundo particular no qual, entretanto, a concretude dos elementos não foi elaborada de forma aleatória. O diálogo plástico entre as formas do piso e o móvel que pendia do urdimento era evidente. Os figurinos, por sua vez, também complementavam a plasticidade da cena através das cores escolhidas e de formas que não procuravam atribuir traços de personalidade às figuras no palco. Esse conjunto constituía uma estrutura que envolvia os atores que apresentavam suas performances como um coro que, eventualmente, permitia que as vozes se individualizassem.

Ao iniciar o processo de construção de *Vocês que habitam o tempo*, tomei uma expressão de Novarina – “saber morder” – como mote da pesquisa sobre o trabalho do ator. Ao longo dos ensaios, todos seguiam uma mesma orientação: criar, a partir de suas próprias características, uma relação lúdica com o texto. Ao investir nesse caminho, encontrei a chave para imprimir entusiasmo em todos ao proferirem seus textos. O resultado foi a exacerbação das particularidades do elenco. Eles não trabalhavam no sentido de construir uma reprodução de um “outro”, nem da personificação de um “si mesmo”, mas da construção de uma figura que, descompromissada seja com o gracejo, seja

com uma verdade interior, poderia se divertir com o texto e com a reação da plateia. Propus, para todos, o uso da postura corporal dos artistas de circo como referência para as entradas, para o posicionamento durante as cenas e para as saídas, ou seja, o corpo sempre voltado para a plateia num claro objetivo de simplesmente apresentar a performance que era física, nada psicológica. O texto, mesmo construído de maneira a não produzir um sentido imediato, era falado de modo simples, diretamente para o espectador, o que produziu uma imediata empatia com o público.

Encenar *Vocês que habitam o tempo* a partir da concretude da palavra, que não tem a intenção de transmitir mensagens, mostrou-se como a construção de um jogo teatral no qual o sentido da linguagem brota da experiência entre a cena e a plateia. Esta aventura em Lisboa me revelou que o ator, em vez de dominar a palavra para proferi-la a partir do sentido, deve, ao contrário, se deixar atravessar por ela para oferecê-la ao público. O texto de Novarina não nos deixa outra opção. Essa atitude lembra o conceito de “ator santo” de Grotowski que considerava o acontecimento cênico como meio de revelar uma outra realidade e, para isso, era necessário que o ator, em cena, se entregasse ao jogo, se oferecesse ao espectador. Em uma compreensão menos mística, o texto de Novarina, por sua construção ímpar, deve, também, ser oferecido ao público.

Há, nesse jogo, um inegável caráter político. Não no sentido ideológico, visto que a fala do ator não traz uma mensagem, mas no sentido do estabelecimento de uma relação mediada por uma atitude ética. Essa relação encontrou eco no pensamento de Levinas sobre a linguagem, no qual o sentido se revela na relação com o outro e a linguagem se baseia no frente a frente.

À visão objetiva e redutora na qual a palavra é compreendida como um instrumento, opôs-se o fundamento da linguagem da cena que se mostra interessado numa relação com o outro, tendo por base o respeito, a ética como princípio.

Ao definir a proposta de pensar sobre *uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea*, eu colocava a linguagem como protagonista da narrativa teatral. Um protagonismo que se revelou na encenação de *Na solidão dos campos de algodão*, de Koltès, quando percebi que os personagens eram o próprio discurso que não avançava senão para se afirmarem como figuras retóricas. Protagonismo que se manifestou também quando encenei a novela *Primeiro amor*, de Beckett, no qual para além da fábula, o personagem importava enquanto relato. Ele era pura narrativa. E, finalmente, ao encenar

Vocês que habitam o tempo, quando, relembrando o conto de Novarina no qual a canção húngara se mostrava, para ele, como uma língua materna incompreensível, descobri a potência de uma fala que, por ser composta a partir de uma estrutura narrativa baseada no jogo, adquiria sentido, ou melhor, sentidos, de acordo com a articulação do ouvinte.

Enfim, encenar uma narrativa composta por Novarina é construir a cena pensando que a palavra, longe de ser uma ferramenta que tem a função de contar histórias, é um material, entre outros, que se coloca à disposição para que construamos uma máquina que nos mostra aquilo de que somos feitos: linguagem cujo sentido é impreciso; descrições que não dão conta da totalidade; narrativa sem compromisso com a verdade.

Hoje, ao buscar definir o que significa uma obra, percebo que ela é o conjunto de trabalhos ao longo da vida. E, ao pensar sobre minha obra, confirmo que trilhei um caminho no qual não fiz nada além de abordar uma mesma ideia nos diversos trabalhos pontuais. De muitas maneiras estive a revolver uma única ideia – a perda – apesar de construí-la sob formas diferentes. Escrever esta narrativa, me obrigou a pensar sobre a motivação que impulsionava a realização de cada espetáculo que, por sua vez, se desdobrava em novas encenações e, ao analisar cada realização, identificava, de novo, que o tema principal da minha primeira encenação permeava a reflexão sobre cada trabalho ao longo de trinta anos. Perda de Eurídice em *O olhar de Orfeu*; perda da certeza de haver personagem na *Valsa*; perda da vida, imersa no passado em *Quando nós os mortos despertarmos*; perda da justa medida nas tragédias *Medeia* e *Antígona*; perda do sentido como unidade nas peças contemporâneas *Open house*, *A rua do inferno*, *A filha do teatro*, *Na solidão dos campos de algodão*, *O animal do tempo*, *Primeiro amor*, *O teatro dos ouvidos*... E cada nova encenação era motivada pela busca do preenchimento de uma falta e pela tentativa de construir, de novo, a narrativa de uma ausência.

Segundo Blanchot, “*a solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra.*” (Blanchot, 2011: 14) Ou seja, há algo antes que se revela no fluxo do trabalho, mas escapa e é preciso buscá-lo em um novo trabalho. Não sou escritor. E na prática, o teatro é, talvez, a forma artística menos solitária, visto que envolve muitos criadores de diferentes áreas. Entretanto, a fala de Blanchot refere-se a um sentimento particular, íntimo, que envolve cada artista no jogo

com a linguagem. E pensar sobre a trajetória, lembrar dos processos de criação de tantas encenações, revela que cada início de um novo trabalho é a busca de alguma coisa que não ficou bem resolvida no trabalho anterior; uma permanente tentativa de passar a limpo aquele rascunho. A ideia está ali, mas precisa aflorar, é preciso escavar mais para que ela se revele plenamente.

Olhar para trás e ver a trajetória que o passar do tempo construiu é como experimentar o significado da ressurreição. São muitas vidas que se revelam, cujas mortes não significam propriamente um fim. Apenas um ponto e vírgula. Porque compreendendo nossa trajetória, vemos que essa narrativa tem um núcleo. A maturidade pessoal e profissional permite ver que a abordagem sobre a perda foi se transformando ao longo do tempo, foi se tornando mais leve. Em *O olhar de Orfeu*, a perda de Eurídice determinou o fim trágico de Orfeu. Nesse espetáculo, de 1987, a perda foi compreendida como uma angústia originária e profunda. Hoje, refazendo mais uma vez o movimento e Orfeu e olhando para trás, é surpreendente observar que essa ideia se mostrou com muitos aspectos diferentes nos diversos espetáculos: uma fisionomia irônica, uma face trágica, uma expressão cética. Mas é ainda mais interessante observar que três décadas depois de iniciar minha trajetória, ao encenar, hoje, *Vocês que habitam o tempo*, que integrou esta investigação, a ideia de perda ressurge como uma grande festa. Mas não é uma comemoração, e sim uma viva homenagem à angústia da perda. Pode parecer contraditório construir uma festa em homenagem à angústia da perda, mas explico: na juventude de *O olhar de Orfeu*, a angústia era um sofrimento que, devido à falta de sentido, nos levava a pensar que só restava caminhar a esmo, sem objetivo – e esse era o movimento repetido eternamente por Orfeu no espetáculo que, sobre passarelas que cortavam a vegetação do pátio interno de um prédio do século XIX, atravessava portas que não levavam a lugar algum.⁵³ Mas, hoje, a perda, na perspectiva de uma afirmação madura, trinta anos depois de mergulhar na angústia da falta de sentido, me impulsiona, me lança, me empurra, me estimula a partir para uma caminhada que, sabidamente sem sentido, torna-se um jogo no qual só resta trabalhar para revelar a multiplicidade de sentidos que a paisagem – da cena, do mundo, da vida – nos oferece. A maturidade revela que a perda da unidade de sentido – uma unidade construída e reverenciada ao longo de séculos – é, na verdade, a festa dos sentidos que devemos celebrar com alegria.

⁵³ Ver anexo – Imagem 1a

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto – o homem e o animal*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- _____. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- ANDERS, Gunter. *Kafka: pró & contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- ARTAUD, Antonin. Lettre à Jacques Rivière du 5 juin 1923. Correspondance avec Jacques Rivière. In: *L'Ombilic des Limbes, suivi de Le Pèse-nerfs et autres texts*. Paris: NRF/Gallimard, 1968.
- _____. *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- _____. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Acabar com as obra-primas. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Rio Grande do Sul: L&PE Editores, 1983.
- _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- _____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- BARTHELET, Philippe. *Les mots éclairateurs*. Paris: Pierre-Guillaume de Roux, 2014.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. *A lição*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *O inominável*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Novelas e textos para nada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2012.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Trad. Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1973. Evangelho segundo São João, capítulo 1, versículo 1.
- BLANCHOT, Maurice. O olhar de Orfeu. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Arte e palavra*, n. 1, [s. d.].
- _____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1984.
- _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BYINGTON, Elisa. *O Projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

- CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstrateur*. Paris: Seuil, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- CRAIG, Gordon. *Da arte do teatro*. Tradução: Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Kafka – Para Uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- _____. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- _____. *A voz e o fenómeno*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- DIAS, Sousa. *O riso de Mozart*. Lisboa: Documenta, 2016.
- DOSSIER VALÈRE NOVARINA. Paris, *Europe*, n. 880-881, août-septembre 2002.
- ÉSQUILO. *Persas*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Oresteia*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FANÉS, Jordi Ibáñez. *La lupa de Beckett*. Madrid: Machado Libros, 2004.
- FÉRAL, Josette. Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas. Rio de Janeiro, *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 14, 2002.
- _____. *Além dos limites*. Trad. Lígia Borges. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.
- _____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.
- _____. *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FUEST, Leonhard. Puro ócio: a metamorfose de Franz Kafka. Lisboa, *Nada, Nada* Edições, n. 18, p.149-166, setembro 2014.
- GARIMORTH, Julia (dir.). *Markus Lüpertz – une rétrospective*. Paris: Paris Musées, 2015.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- _____. “Performer”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 35.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

- HANSLICCK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *O Caminho da Linguagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- HURET, Jules. Enquête sur L'évolution Littéraire. Paris, *L'Echo de Paris*, p. 1, 1891.
- IBSEN, Henrik. Quando nós os mortos despertarmos. In: *Peças escolhidas 1*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Trad. Fátima Saadi. Cópia reprográfica.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- _____. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- _____. *Sonhos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- _____. *Essencial*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *O futuro da pintura*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Na solidão dos campos de algodão*. Trad. Jacqueline Laurence. Cópia reprográfica.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Da existência ao existente*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- _____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *Traduzindo Novarina Cena, pintura e pensamento*. No prelo.
- LORD, James. Um retrato de Giacometti. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- LÜPERTZ, Markus. *Exposição Markus Lupertz – Une rétrospective*. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2015.
- MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. Porto: Porto editora, 2013.
- MARGARIT, Lucas. *Las huellas en el vacío*. Madrid: Editorial La Avispa, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *O olho e o espírito*. Lisboa: Nova Veja, 2015.
- MEYERHOLD, Vsevolod. Principes de Biomécanique. In: *Écrits sur le théâtre*. Tradução de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 2009. V. 2.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- NOVARINA, Valère. *Pendant la matière*. Paris: P.O.L éditeur, 1991.
- _____. *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *Discurso aos animais*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Le théâtre des paroles*. Paris: P.O.L éditeur, 2007.
- _____. *O animal do tempo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Vocês que habitam o tempo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. *Vocês que habitam o tempo*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. A onda da linguagem (entrevista). Trad. Ângela Leite Lopes. In: LOPES, Ângela Leite (org.). *NOVARINA em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *Teatro dos ouvidos*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *Une langue inconnue*. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 2012.
- _____. *L'organe du langage c'est la main*. Paris: Argol éditions, 2013.
- NOVARINA, Valère; DUBOUCLEZ, Olivier. *Paysage parlé*. Chatou: Les éditions de la transparence, 2011.
- PAIXÃO, Pedro A. H. Considerações sobre os desenhos e o desenho de Kafka. Lisboa, *Nada, Nada* Edições, n. 18, p.141-147, setembro 2014.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática, 1966.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. Rio de Janeiro, *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, 2000.
- _____. Valsa nº 6. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Vol. I.
- _____. Doroteia. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a, Vol. II.
- _____. Anjo negro. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b, Vol. II.

- _____. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Autoria, 2012.
- ROUBINE, Jean- Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- SAADI, Fátima. *Medeia*. Rio de Janeiro, *Cadernos de teatro do Tablado*, n. 169, 2003.
- SAES, Sílvia Faustino de Assis. *A linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Lisboa: Campo das letras, 2002.
- _____. *O outro diálogo*. Lisboa: Editora Licorne, 2011.
- _____. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana na pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SÓFOCLES. Rei Édipo. In: *Ésquilo. Prometeu acorrentado. Sófocles. Rei Édipo, Antígone*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- _____. *A trilogia tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1990.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- VERLAINE, Paul. *Paris Moderne – Revue Littéraire et Artistique*. Paris: Léon Vanier Editeur, 1882-1883.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1972. Vol. I.
- _____. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1986.
- _____. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Vol. II.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO

ESPETÁCULOS DA TRAJETÓRIA

Imagem 1a e 1b

O OLHAR DE ORFEU (1988)

De Beto Tibaji

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes

Cenografia e figurinos: Doris Rollemberg

Desenho de luz: Antonio Guedes

Com: Beto Tibaji e Claudia Viana

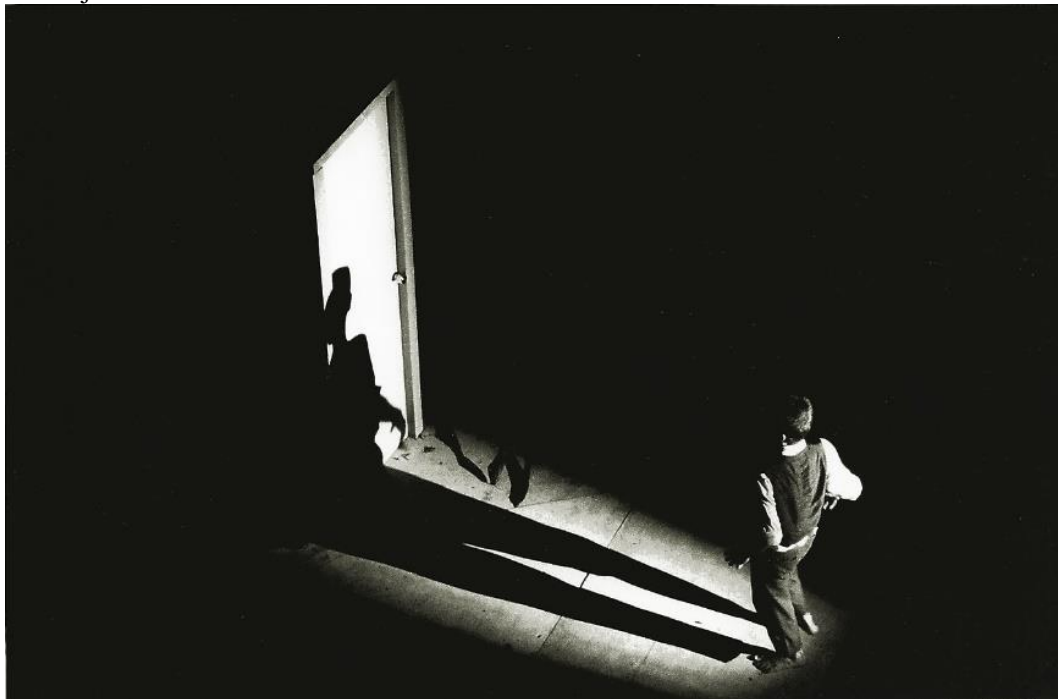


Foto: Paulo Cesar da Rocha / Na foto: Beto Tibaji



Foto: Paulo Cesar da Rocha / Na foto: Claudia Viana

Imagem 2a

VALSA Nº 6 (1989)

De Nelson Rodrigues
Encenação: Antonio Guedes
Dramaturgia: Fátima Saadi
Direção musical: Carol Gubernikoff
Pianista: Sérgio André
Cenografia e figurinos: Doris Rollemberg
Desenho de luz: Antonio Guedes
Com: Ângela Leite Lopes

Foto: Paulo Cesar da Rocha

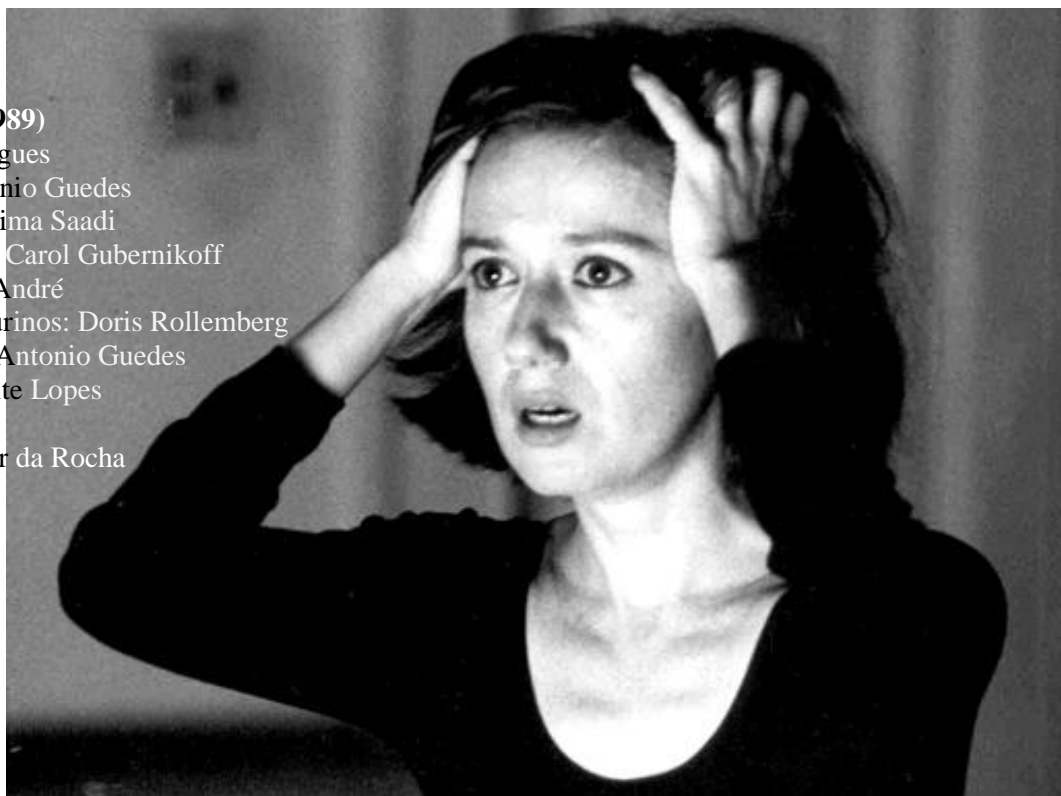


Imagem 2b

VALSA Nº 6 (1993)

De Nelson Rodrigues
Encenação: Antonio Guedes
Dramaturgia: Fátima Saadi
Direção musical: Daniele Lisboa
Cenografia: Gilson Motta
Figurinos: Flavia Still
Desenho de luz: Antonio Guedes
Com: Claudia Ventura

Foto: Daniela Hallack



Imagem 2c

VALSA Nº 6 (2008)

De Nelson Rodrigues

Encenação: Antonio Guedes

Direção musical: Paula Leal

Cenografia: Doris Rollemberg

Figurinos: Mauro Leite

Desenho de luz: Binho Schaefer

Com: Mariana Oliveira



Foto: Luiz Henrique Sá

Imagem 3a e 3b

QUANDO NÓS OS MORTOS DESPERTARMOS (1991)

De Henrik Ibsen

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia: Amal Saadé

Com: Caco Monteiro, Claudia Ventura, Dudu Sandroni, Helena Varvaki, Luiz Carlos Persegani e Noris Barth

Figurinos: Gilson Mota

Direção musical: Rodrigo Cicchelli

Saxofonista: Alexandre Pereira

Desenho de luz: Antonio Guedes



Foto: Guga Melgar / Na foto: Dudu Sandroni



Foto: Guga Melgar / Na foto: Dudu Sandroni e Claudia Ventura

Imagem 4

O MARINHEIRO (1992)

De Fernando Pessoa

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia e Figurinos: Gilson Mota

Desenho de luz: Antonio Guedes

Com: Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borghi



Foto: Daniela Hallack / Na foto: Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borghi

Imagem 5

HENRIQUE IV (2000)

De Luigi Pirandello

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia: Doris Rollemberg

Com: Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Julia Merquior, Marcos França, Mário Piragibe, Priscila Amorim, Simone André, Walter Lima Torres e Vilma Melo

Figurinos: Mauro Leite

Direção musical e baixo acústico: Andrea Spada

Desenho de luz: Binho Schaefer



Foto: Guga Melgar / Na foto: Andrea Spada, Claudia Ventura e Walter Lima Torres



Foto: Guga Melgar / Na foto: Priscila Amorim, Vilma Melo, Simone André, Claudia Ventura, Marcos França, Walter Lima Torres, Alexandre Dantas, Julia Merquior e Andrea Spada

Imagem 6

NAVALHA NA CARNE (2003)

De Plínio Marcos

Encenação: Antonio Guedes

Diretora assistente: Joana Lebreiro

Com: Alexandre Dantas, Helena Varvaki e Marcos França

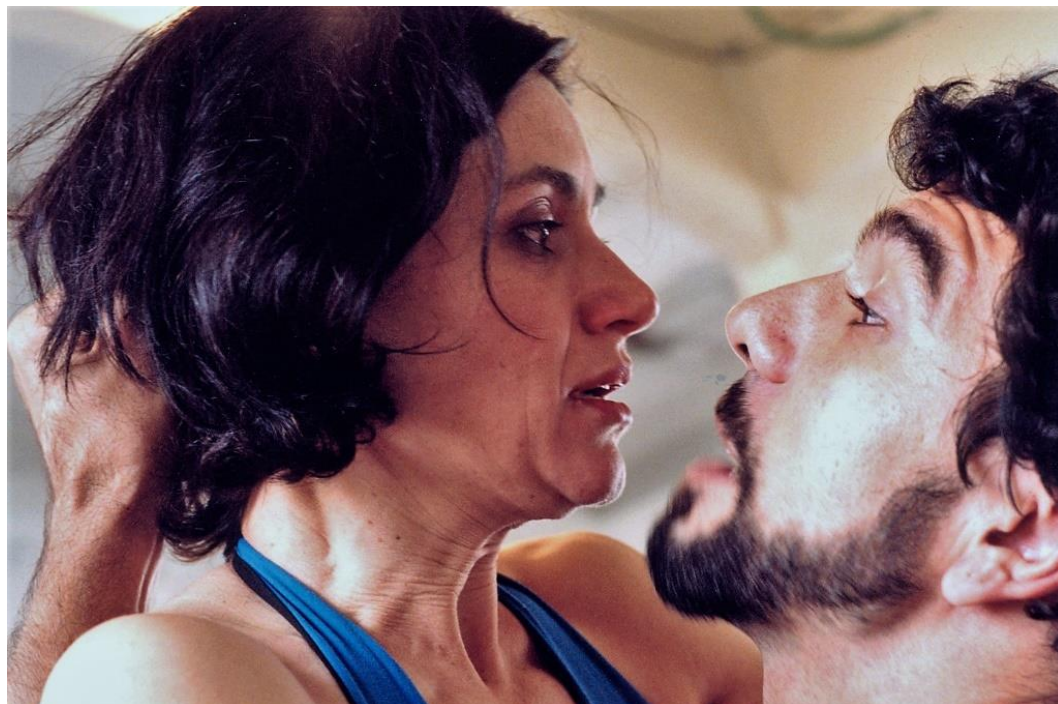


Foto: Geraldo Pereira / Na foto: Alexandre Dantas e Helena Varvaki



Foto: Geraldo Pereira / Na foto: Alexandre Dantas e Marcos França

Imagem 7

A SERPENTE (1998 / 2003)

De Nelson Rodrigues

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia: Doris Rollemberg

Com: Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Marcos França, Priscila Amorim e Vilma Melo

Figurinos: Mariana Milecco

Trilha sonora: Antonio Guedes

Desenho de luz: Binho Schaefer



Foto: Guga Melgar / Na foto: Alexandre Dantas Claudia Ventura Priscila Amorim e Marcos França



Foto: Guga Melgar / Na foto: Vilma Melo e Marcos França

Imagem 8

MEDEIA (2003)

De Fátima Saadi e Antonio Guedes a partir
de Eurípides

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Com: Alexandre Dantas, Ana Luiza Alkimim, Cybele Jácome, Christine Ágape, Fernanda Maia, Luiza Baratz, Mariana Oliveira e Viviana Rocha

Cenografia: Doris Rollemberg

Figurinos: Mauro Leite

Direção musical: Paula Leal

Desenho de luz: Binho Schaefer



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Ana Luiza Alkimim, Mariana Oliveira, Cybele Jácome, Christine Ágape e
Fernanda Maia



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Cybele Jácome e Mariana Oliveira

Imagem 9

ANTIGONA*CREONTE (2010)

De Fátima Saadi e Antonio Guedes a partir de Sófocles

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia: Doris Rollemberg

Figurinos: Mauro Leite

Direção musical: Paula Leal e Amora Pera

Vídeo: Rico Vilarouca

Desenho de luz: Binho Schaefer

Com: Gustavo Ottoni, Mariana Oliveira e Vilma Melo



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Mariana Oliveira e Vilma Melo

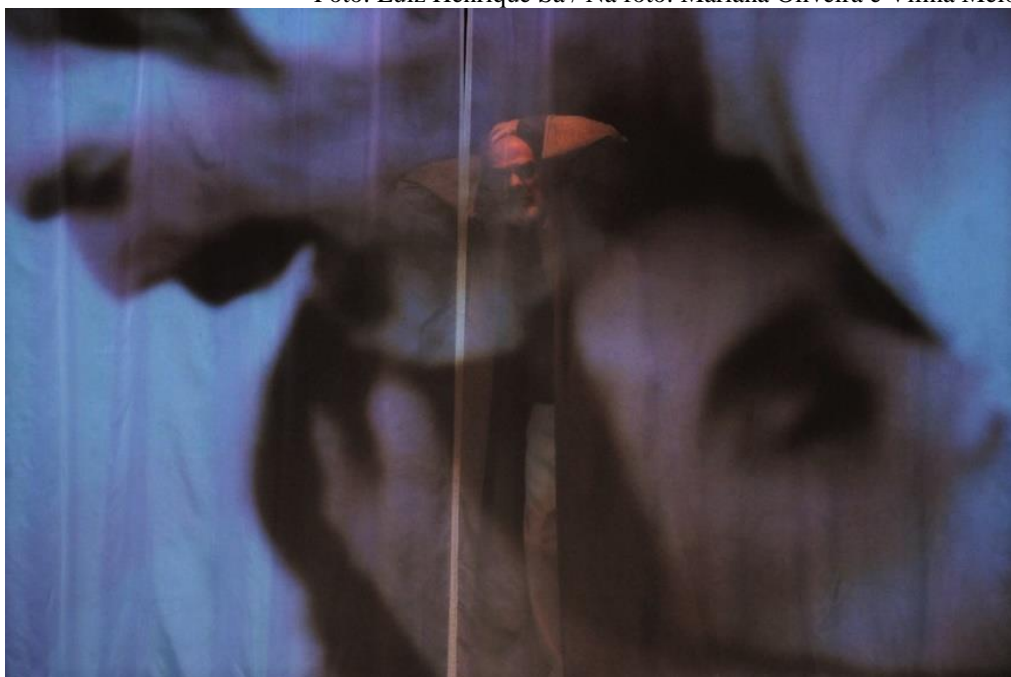


Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Gustavo Ottoni

Imagem 10



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Cybele Jácome e Christine Ágape

Imagem 11

A FILHA DO TEATRO (2007)

De Luís Augusto Reis

Encenação: Antonio Guedes

Dramaturgia: Fátima Saadi

Cenografia: Doris Rollemberg

Direção musical: Paula Leal

Vídeo: Paula Bahiana

Desenho de luz: Binho Schaefer

Com: Fernanda Maia, Priscila Amorim e Viviana Rocha



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Viviana Rocha (projeção) e Fernanda Maia



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: plateia

Imagem 12

NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO (2012)

De Bernard-Marie Koltès

Encenação: Antonio Guedes

Cenografia: Doris Rollemberg

Vídeo: Alan Oliveira e Rafael Malta

Figurinos: Luciano Pontes

Trilha sonora original: Marcelo Sena

Desenho de luz: João Denys

Direção de movimento: Miriam Asfora

Preparação de elenco: Érico José

Com: Edjalma Freitas e Tay Lopez



Foto: Jorge Clésio / Na foto: Tay Lopez e Edjalma Freitas.

Imagem 13

PRIMEIRO AMOR (2014)

De Samuel Beckett

Encenação: Antonio Guedes

Vídeo: Helena Trindade

Desenho de luz: Antonio Guedes

Com: Ana Kfour



Foto: Dalton Valerio / Na foto: Ana Kfour



Imagem 14

O ANIMAL DO TEMPO (2007)

De Valère Novarina

Tradução: Angela Leite Lopes

Encenação: Antonio Guedes

Com: Ana Kfour



Foto: Dalton Valerio / Na foto: Ana Kfour



Imagem 15

TEATRO DOS OUVIDOS (2011)

De Valère Novarina

Encenação: Antonio Guedes

Instalação: Bel Barcellos

Com: Angela Leite Lopes

Tradução: Angela Leite Lopes

Figurino: Samuel Abrantes

Vídeo: Miguel Pachá

Iluminação: Binho Schaefer



Foto: Luiz Henrique Sá / Na foto: Angela Leite Lopes



ANEXO

NOMES REFERIDOS NA TESE

Amora Pêra

Nascimento: 02/02/1981

Profissão: Compositora; Cantora; Atriz; Poeta

Ana Vilela da Costa

Data de Nascimento: 16/11/84

Profissão: Atriz

Formação: Licenciatura em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade Técnica de Lisboa; Mestre em Teatro - Artes Performativas, Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa)

Anastasiya Kozubovskaya Pellé

Nascimento: 02.05.1981

Profissão: Jurista marítima e atriz

Formação: Doutoramento em direito marítimo (Nantes, France); Direito (Paris, France); Drama (Conservatoire de Strasbourg, France; workshops Jacques Lecoq (Paris); Tom Todoroff NYC Conservatory (Lisboa)).

Função institucional: Project Officer for SAFEMED III, EMSA

Angela Leite Lopes

Nascimento: 3/2/1958

Profissão: Tradutora e Professora

Formação: Bacharel em Artes Cênicas pela UNI-RIO; Doutora em Filosofia pela Universidade Paris 1; Pós-doutora em Filosofia pela PUC-Rio

Função institucional: Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cássia Pires

Nascimento: 07/01/1975

Profissão: Teatro educadora

Formação: Doutoranda em Artes performativas e imagem do movimento da Universidade de Lisboa

Função Institucional: Professor do departamento de Artes, curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão

Daniel Rocha Barros

Nascimento: 05/09/1996

Profissão: Ator

Formação: Curso Profissional de Interpretação, na Academia Contemporânea do Espectáculo; Licenciatura em Teatro, Ramo Atores, na Escola Superior de Teatro e cinema

Daniela Rosado

Profissão: Atriz

Função Institucional: Fundadora da Companhia 33 ânios

Danilo Rangel

Nascimento: 10/06/1987

Profissão: Produtor Cultural

Formação: Jornalista

Doris Rollemberg

Nascimento: 29/09/1962

Profissão: Cenógrafa

Formação: Doutora em Teatro (PPGAC- UNIRIO); Mestre em Teatro (PPGAC- UNIRIO);
Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ)

Função institucional: Professora do Departamento de cenografia da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Eduardo Breda

Nascimento: 19/04/1990

Profissão: Actor

Formação: Academia Contemporânea do Espectáculo e Licenciatura de Teatro, ramo actores, da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Fátima Saadi

Nascimento: 12/01/1955

Profissão: teatróloga e tradutora

Formação: Teoria do Teatro (Unirio); Comunicação e Cultura (mestrado e doutorado / ECO/UFRJ)

Função institucional: dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto

Francis Seleck

Profissão: Encenador e actor

Formação: Conservatório de Arte Dramática de Liège (Bélgica)

Jorge Silva Melo

Nascimento: 07/08/1948

Profissão: encenador, ator, cineasta, dramaturgo

Função institucional: Diretor artístico da Companhia Artistas Unidos

Kadu Santoro

Nascimento: 26/04/1984

Profissão: ator e professor

Formação: Licenciatura em teatro

Laura Morais da Silva

Nascimento: 06/10/1993

Profissão: Actriz

Formação: Licenciatura em Teatro – Ramo Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa); Pós-Graduação em Artes da Escrita pela Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Mestranda em Artes Cénicas pela Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Função institucional: Presidente e co-fundadora de CADUCADO – Associação Cultural

Mariana Gomes

Data de Nascimento: 23/08/1992

Profissão: Actriz

Formação: Licenciatura em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa); mestranda em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes.

Pedro Matos

Nascimento: 07/07/1972

Profissão: professor

Formação: Licenciatura de Teatro, ramo actores/encenadores, da Escola Superior de Teatro e Cinema; Licenciatura de Engenharia informática e de computadores – inteligência artificial; Pós graduação em ciencias da comunicação; Doutorando em artes performativas e da imagem em movimento

Função institucional: Professor no Departamento de teatro da ESTC